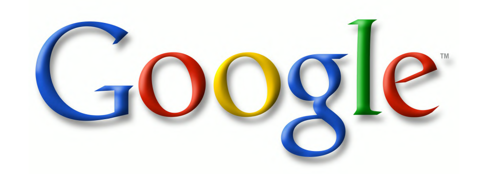
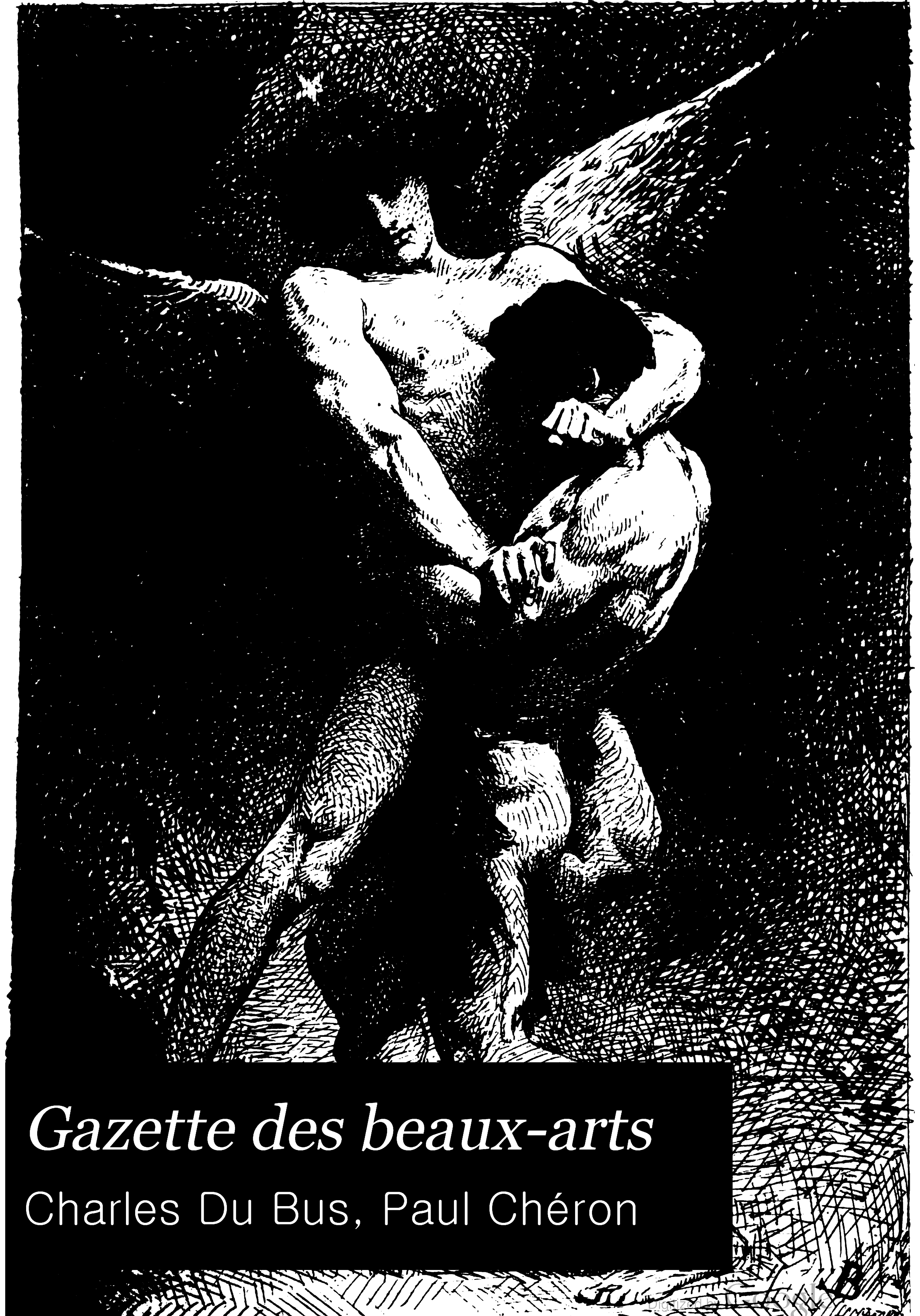
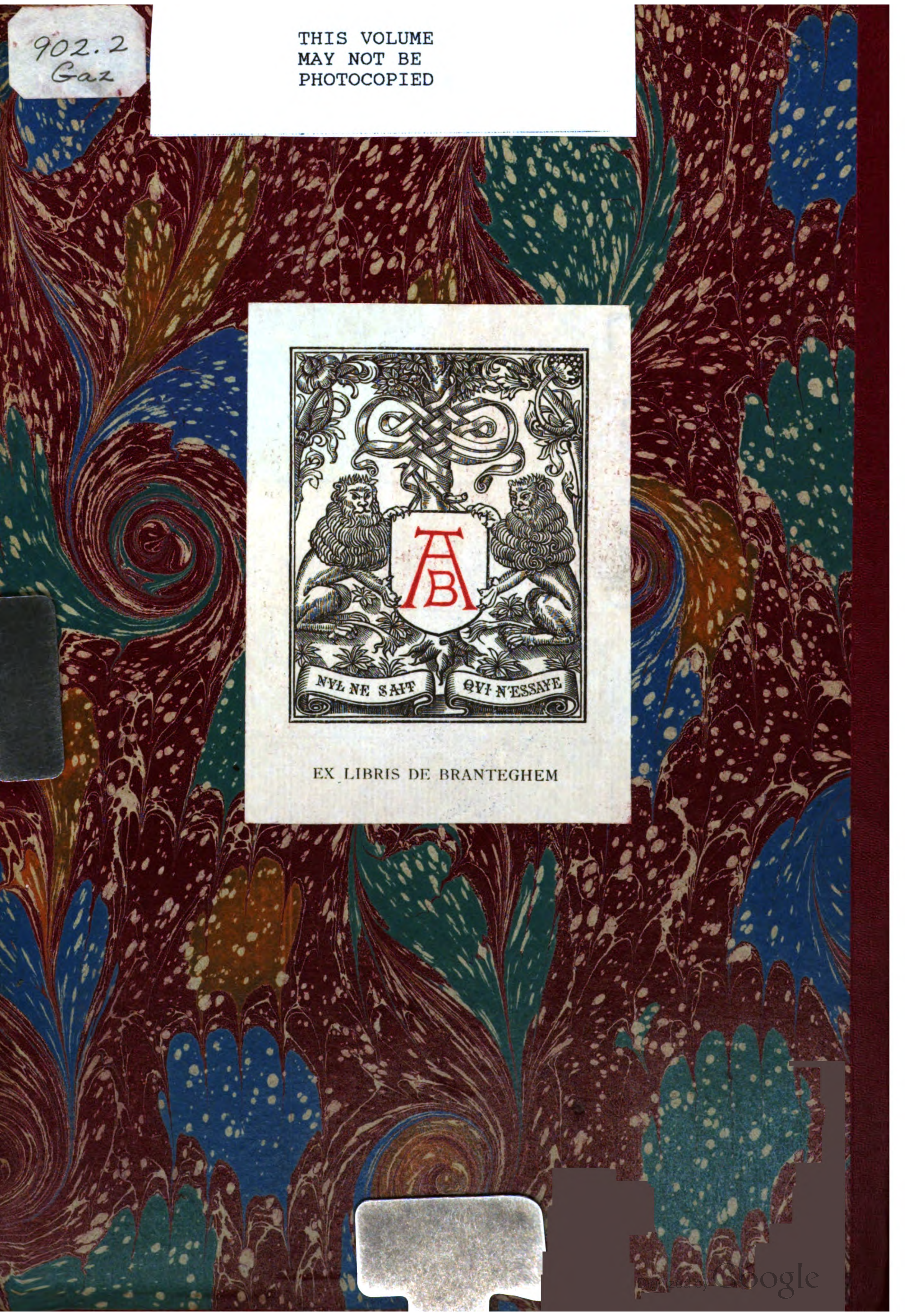





NVL NE SAIT
QVI N'ESSAYE
EX LIBRIS DE BRANTEGHEM


303273300L

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

DIX-HUITIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME QUATORZIÈME


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
3, RUE LAFFITTE, 3
1876
HERVY. DEL.


ASHMOLEAN MUSEUM
LIBRARY
OXFORD



LE SALON DE 1876[1]



Si M. Firmin Girard en peignant *Le Quai aux fleurs* a visé droit au cœur de la foule et ambitionné un succès populaire, il a certainement atteint son but ; son tableau est un de ceux qu'on a le plus vus, le mieux regardés, et, depuis le premier jour de l'ouverture du Salon jusqu'au jour de la clôture, le public lui est resté fidèle. Ceux que le hasard ou le désir de se rendre compte des impressions des « masses » amenait devant ce quai chatoyant et parfumé ont pu juger du degré d'enthousiasme que son œuvre a fait naître : on ne se lassait pas d'admirer la patience de l'artiste, le soin avec lequel il a su tout rendre et tout exprimer, on louait la pénétration de sa vue, la dextérité de sa main, l'infaillibilité de son objectif. Il faut constater enfin que M. Girard a été un des *lions* du Salon ; ce n'est pas assez dire, un amateur a dû se trouver — un Américain naturellement — qui aura payé l'œuvre un prix exorbitant, et les personnes bien informées, celles qui

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 689.

pérorent devant les toiles avec un petit air entendu en employant des expressions pittoresques, ont même murmuré des chiffres qui ont rendu les *impressionistes* rêveurs.

Nous restons plus froid et nous sommes de ceux qui, par état, sont tenus de remonter les courants et de ramener les succès à leur juste valeur. L'œuvre est curieuse, elle étonne même et, à un certain degré, elle indique chez son auteur de grandes qualités, avec un défaut capital qui amoindrit beaucoup sa portée : le tableau n'y est pas, et c'est justement ce que la foule admire que nous ne pouvons pas accepter. M. Girard, qui compte déjà de beaux succès, nous avait charmé en s'attaquant, il y a quelques années, à un sujet très-simple pris dans la réalité de la vie, singulièrement séduisant par le choix et même par la conception et le rendu. Il avait peint hardiment une marchande de fleurs roulant sa charrette, éventaire ambulant plein d'harmonies, de fraîcheurs et de parfums : c'était relativement large, sincère et empreint d'un excellent esprit. L'année d'après, si je ne me trompe, il avait peint une allée de parc avec un cortége nuptial, en habits de noces du temps de Louis XIII, foulant aux pieds les feuilles mortes qui jonchaient le sol d'un jardin plein de chrysanthèmes et de fleurs d'automne. Le costume était inattendu, les satins étaient trop chatoyants, les camées, les dentelles, les passementeries et les paillettes jouaient un rôle excessif; quant aux feuilles, on les aurait comptées. La tendance était déjà moins bonne, le procédé moins large et la préoccupation de plaire et d'étonner s'accusait visiblement. Cette année enfin l'artiste, qui avait eu un réel succès, a pensé que l'heure était venue de frapper un grand coup, il s'est installé au coin du pont Saint-Michel, regardant du côté du Palais de Justice et, prenant pour premier plan le trottoir et la chaussée, il a peint « le Quai aux fleurs ». C'est la nature même, moins les sacrifices qu'elle fait si généreusement, et moins l'enveloppe, l'air ambiant, les accidents, les hasards, le choix nécessaire; par-dessus tout, moins l'esprit qui fait les tableaux et, dans ce qui frappe les yeux de l'artiste, lui ordonne de ne voir que ce qui doit être vu, de ne mettre en relief que ce qui est le principal, de tenir discrètement à son plan ce qui est l'accessoire, de noyer dans l'ombre les détails qui, tout en existant et en tenant modestement leur place, ne peuvent pas s'imposer aux yeux du spectateur et absorber son attention.

Le Quai aux fleurs est un sujet charmant, j'attends l'artiste qui, s'attaquant un jour au marché de la Madeleine, trouvera là l'occasion d'une toile exquise. Comment M. Girard, qui avait su donner de la grâce à sa *Bouquetière* d'antan, au lieu de nous offrir cette clientèle de types vul-

gaires, profitant d'un hasard heureux qui est plus que vraisemblable, n'a-t-il pas trouvé moyen d'amener là quelqu'une de ces jolies Parisiennes discrètes, furtives, qui se lèvent un beau matin de printemps avec des désirs plein le cœur, de la fantaisie plein l'esprit, de la grâce depuis la cheville jusqu'à la nuque, sautent dans un fiacre en jupe de serge cou-



LE MEURTRE D'AGAMEMNON, PAR M. TOUDOUZE.

(Croquis de l'artiste.)

leur de muraille, pour rapporter au logis des moissons de violettes et des gerbes de lilas; grisées de parfums, de lumière et de couleur.

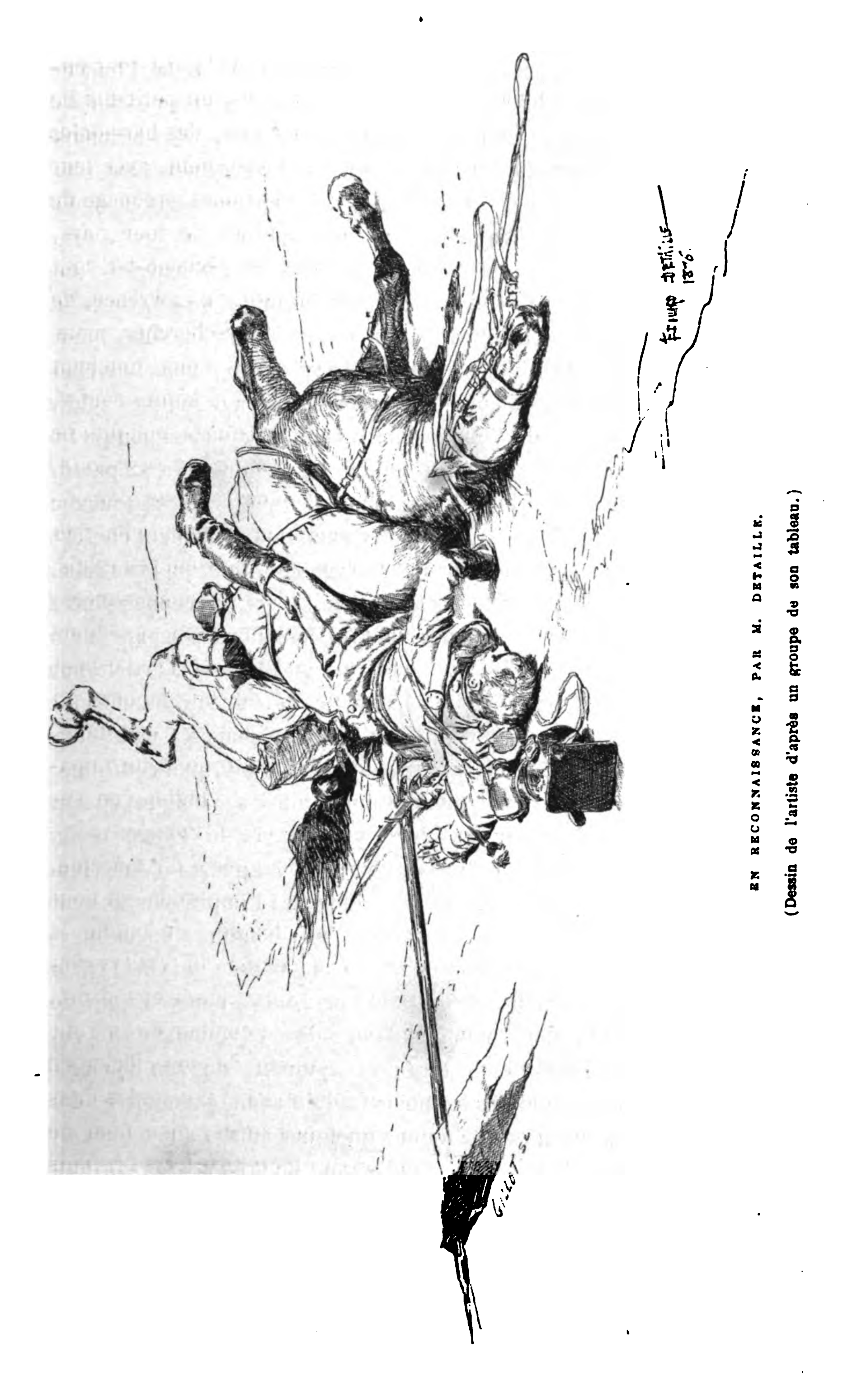
On peut opposer au *Quai aux fleurs* de M. Girard *La Place des Pyramides*, de M. de Nittis; car il est impossible d'avoir un parti pris plus différent et de présenter un plus parfait contraste dans l'exécution comme dans l'esprit. La *Place de la Concorde* que l'artiste avait envoyée récemment avait ouvert la voie; nous avons eu depuis l'occasion de voir *Piccadilly* pris à la hauteur de Hyde Park, et toutes ces toiles, conçues dans le même sentiment, exécutées par le même procédé, ont eu assez de portée pour engendrer des imitateurs au Salon de cette année. On peut donc juger M. de Nittis sur un ensemble d'œuvres, ce qui est toujours

plus profitable à la critique. Ce n'est ni l'esprit, ni l'œil qui manque à l'artiste, c'est une certaine mesure dans la fougue et une contention nécessaire dans le rendu. Il faudrait résoudre ce difficile problème de conserver à une toile la précieuse enveloppe qui fait tout son charme, tout en lui donnant le réel, le *voulu*, l'assiette sérieuse et forte, le dessin exact, ferme et *serré*.

M. de Nittis a quelques-unes des qualités que nous exigeons d'un artiste pour qu'il mérite tous les suffrages: il a l'œil sensible, il voit juste et il est peintre. C'est un observateur qui ne saisit dans un tableau que ce qu'il doit saisir, et c'est ce qui fait en somme qu'avec un labeur infiniment moins pénible, moins consciencieux, mais beaucoup plus intelligent que celui de M. Girard, il arrive à produire un effet plus sûr.

Sur la route de Castellamare est une réminiscence de la fameuse route qui fit le succès de M. de Nittis à Paris, et là les qualités et les défauts sont plus visibles encore. L'impression est d'une exactitude parfaite et, si on ne s'approchait pas d'un tableau qui par sa dimension exige qu'on le voie de près, on se déclarerait satisfait. Le long ruban de la route pleine de poussière se déroule à l'horizon, les personnages du premier plan, arrêtés à côté d'un tas de cailloux, sont très-intéressants par le geste, le type, les habitudes du corps et par la finesse du ton; il y a notamment là une nuque de vieille femme qui s'incruste dans la mémoire de ceux qui ont flâné dans la rue de Tolède à Chiaja ou à Castellamare; mais, à deux pas de là, l'âne n'est pas à son plan, et, bien dessiné dans sa construction, il est hors de proportion avec les personnages. Le procédé aussi finit par être trop sommaire, ces légers frottis qui laissent voir le fond de la toile sont insuffisants, il faut les laisser aux aquarellistes; la peinture à l'huile comporte un rendu plus solide, une touche plus grasse; il y a des procédés de prestidigitation qui ne peuvent pas satisfaire les amateurs sérieux. Comment voulez-vous que le temps émaille cette toile légèrement recouverte, cette poussière plus impalpable que celle qui recouvre l'aile des papillons diaprés? Mais il y a bien de l'esprit dans tout cela, et si on insiste sur M. de Nittis c'est qu'il le mérite; le pinceau délicat et spirituel qui, dans une surface grande comme l'ongle, a su fixer le sourire de M. Claretie, qui passe « par hasard » sur la place des Pyramides, promet beaucoup; il ne faut pas que le succès l'entraîne hors de sa voie.

M. John Lewis Brown donne une note spéciale dans le concert; il est une personnalité dans ce qu'il est et, tel qu'il se présente, avec tous ses défauts, ses incohérences et ses à peu près, il est certainement un des vingt ou vingt-cinq peintres originaux de ce temps-ci. On sait bien d'où

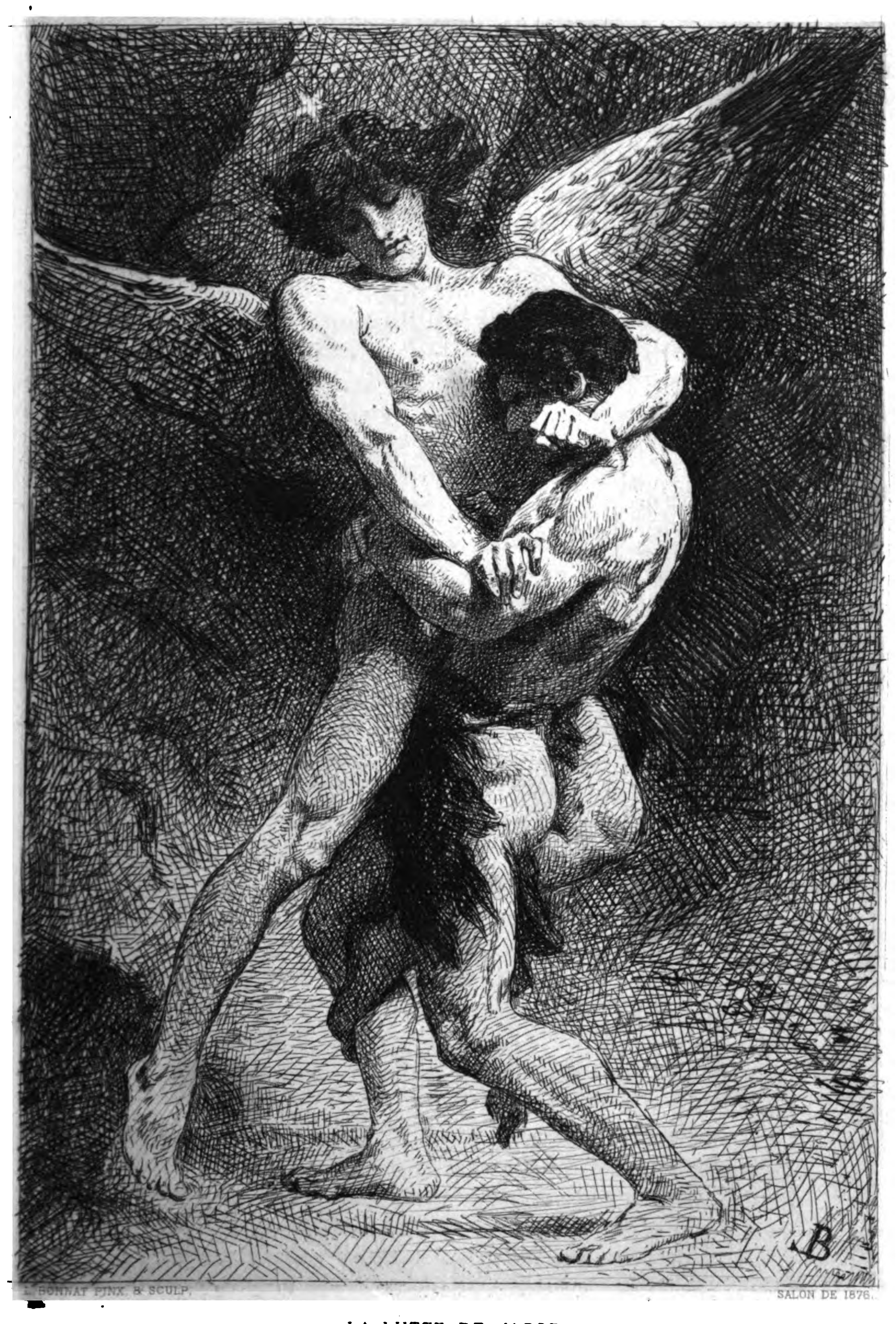


EN RECONNAISSANCE, PAR M. DETAILLE.

(Dessin de l'artiste d'après un groupe de son tableau.)

M. Brown procède, ses ancêtres nous sont connus et la lignée tout entière ne date pas de plus loin que le siècle dernier. C'est un petit-fils de ces Anglais qui ont trouvé une gamme de couleur à eux, des harmonies claires et des tons sonores; par cela même ils constituent, avec leur petit cénacle restreint et bien composé, tout un charmant aréopage de coloristes aristocratiques très-distingués et qui sont bien de leur pays. Pourquoi M. Lewis Brown, qui est né à Bordeaux, se réclame-t-il tout d'un coup de Bonington, de Dobson, de Gainsborough, de Lawrence, de Constable et de Crome? Je l'ignore et je n'ai pas à le rechercher, mais le fait est évident. Ce n'est ni le cerveau ni la raison qui nous touchent dans M. Brown; c'est l'œil du peintre et sa palette; il a des jaunes soufre, des vermillons, des roses de Chine à lui; les couleurs de son bouquet ne ressemblent pas à celles des fleurs des autres, et, comme il a sa palette, il a aussi son monde dans lequel il gravite. Ce que disent ses personnages nous est assez indifférent, ce que ses amazones viennent chercher sur les plages nous ne le demandons pas davantage. Pourquoi ces relais, ces rencontres, ces cavalcades, ces bivouacs et ces reconnaissances; pourquoi ces attaques et ces rendez-vous? Demandons-nous aux fleurs ce qu'elles pensent? C'est dire que les sujets que choisit l'artiste nous sont indifférents. Où a-t-il connu Lafayette, M. de Rochambeau et Washington? qu'est-ce que cet officier de la maréchaussée vient faire, solitaire sur cette grève? quel vaisseau attend-il? pourquoi cette impatience, et quelle raison a-t-il pour braquer ainsi sa longue vue sur l'horizon liquide? Qu'il peigne la *Marée montante* et le *Voyage sentimental*, comme cette année, ou des épisodes de la guerre d'Amérique, comme les années précédentes, peu nous importe; l'impression qui nous reste est celle qu'on ressent en regardant un bouquet, on oublie la forme qui n'est pas toujours bien nette, et la pensée qui est parfois absente : singulière particularité qui rend bien notre pensée et qui doit la compléter pour le lecteur, nous pourrions dire la couleur de la robe de son cheval de l'an passé et le ton de la jaquette de son officier de Royal-Champagne, avec toutes les nuances qu'il avait juxtaposées dans les divers tableaux qu'il expose depuis quelques années; mais nous ne pourrions préciser quel était le sujet qui servait de prétexte à ces brillants échantillons.

M. Detaille est en progrès, il faut le lui dire, car nous avions craint un instant de le voir se perdre dans les infiniment petits; son tableau *En reconnaissance* est de tous points une œuvre excellente, c'est franc, solide, clair et en même temps l'expression picturale est à la hauteur de la conception nette et précise. Un bataillon de chasseurs à pied envoyé

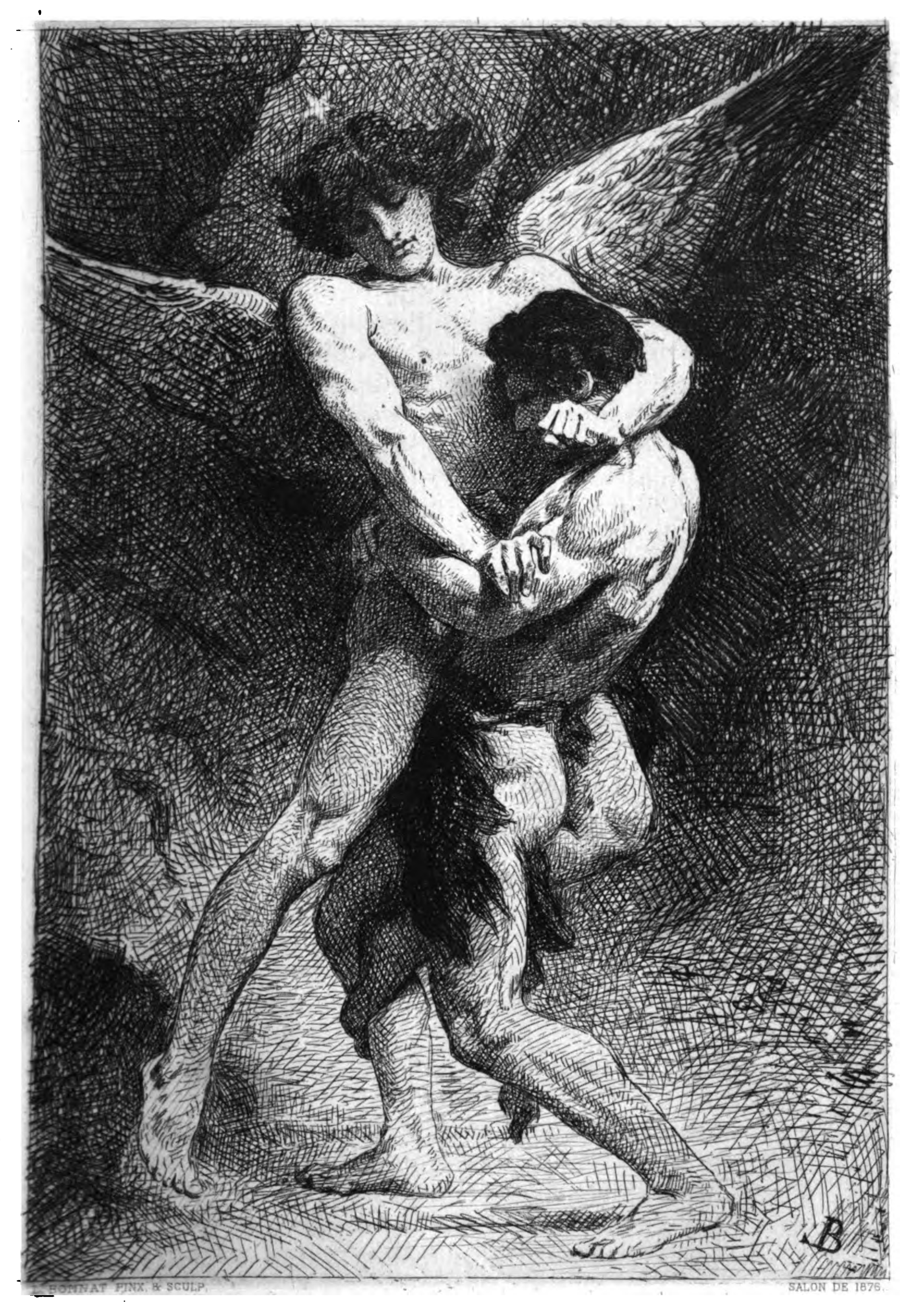


L. BONNAT PINX. & SCULP. SALON DE 1876.

LA LUTTE DE JACOB.

Gazette des Beaux-Arts. Imp A. Salmon Paris.





BONNAT PINX. & SCULP.

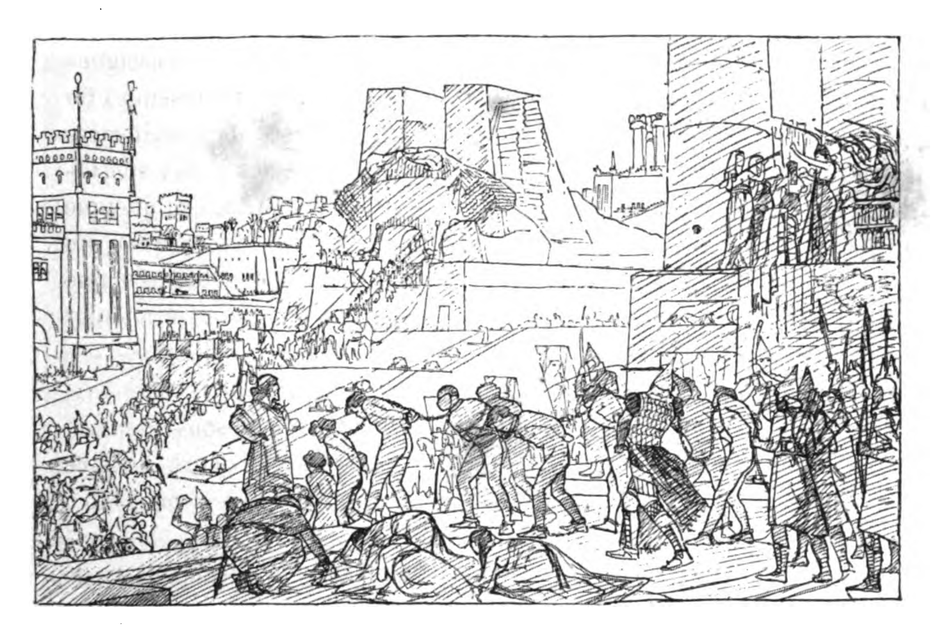
SALON DE 1876.

LA LUTTE DE JACOB.

Gazette des Beaux-Arts

Imp A. Salmon Paris

en reconnaissance occupe un village où vient d'avoir lieu un engagement de cavalerie; on s'avance avec prudence; un enfant renseigne nos troupiers; le petit détachement qui forme l'avant-garde à l'entrée du village trouve la place encore chaude; sur le sol, prostré et engagé sous son cheval, gît le cadavre d'un hulan; les habitants craintifs entr'ouvrent les portes; entre deux murs s'avance le gros de la force. Quoique la foule ait fait moins de fête à l'artiste que l'an dernier, nous préférons de beaucoup cette œuvre saine et bien équilibrée au défilé qui a mérité



BAAL, PAR M. MOTTE.

(Croquis de l'artiste)

tant de suffrages, et dont les personnages, avec les mille intentions diverses dont on les avait animés, éparpillaient l'intérêt et constituaient un tableau moins bien pensé et même moins bien peint que celui-ci, qui est à tous les points de vue l'un des meilleurs du Salon.

M. Dupray s'est aussi enrôlé parmi les chroniqueurs militaires; personne comme lui ne fait rouler sur sa selle un jeune chasseur à cheval, on dirait qu'il suit des escadrons au galop et note, dans les camps, toutes les manœuvres de la cavalerie légère. Il a sa façon personnelle de dire les choses, une touche assez franche et une gamme sans éclat qui n'est pas sans charme; mais peut-être se satisfait-il un peu vite, et, dans cet

art hippique, si difficile, il apporte plus de sentiment que de science.

Peindre Baal, reconstruire Babylone et inventer à nouveau un monde disparu comme Tyr ou comme Numance et arriver à établir un tableau, non-seulement vraisemblable dans ses lignes mais même dans son détail, c'est une tâche qui n'est pas commune et on sent là tout un monde de recherches et d'études. Que Babylone fût ce que l'a faite M. Motte, l'auteur du *Baal dévorant les prisonniers de guerre à Babylone,* je n'en jurerais pas; M. Flaubert, M. Renan, M. Léon Rénier et M. Texier pourraient seuls dire ce qu'il en est, mais rien ne me heurte dans cette restauration idéale. Je vois cependant trop de choses dans le tableau et des détails étranges; où le peintre a-t-il puisé ses renseignements, les a-t-il lus sur une brique conservée au British Museum ? Un Oppert inédit, en lunettes, auprès duquel les déchiffreurs de cunéiformes sembleraient des hommes sans consistance, a-t-il fait des aveux spécialement pour lui dans son atelier? A-t-il avec Clermont-Ganneau quelque secrète accointance? par quelle singulière disposition du cerveau un homme arrive-t-il, comme M. Alma-Tadema, comme M. Motte, comme Hunt, à rêver la reconstruction de ces mondes qui se sont évanouis? C'est un grand intérêt d'ailleurs que ces dispositions particulières et ces tendances diverses des artistes. Avec un tel tempérament et une telle direction d'idées, M. Motte pourrait être un peintre sec, disons mieux, il devrait l'être, car c'est dans l'ordre des choses, mais je flaire dans ce jeune artiste un ouvrier qui, au besoin, ne détesterait pas le « morceau » et prendrait volontiers souci de la lumière, du soleil et du reflet chatoyant : il y a dans les grandes surfaces de pierre qui se découpent sur le ciel de longues traînées d'ombre d'une réelle qualité picturale. M. Motte a eu beaucoup de succès même auprès de la foule intriguée; il méritait d'être placé moins haut, mais il a néanmoins réussi et, après avoir payé son tribut d'intérêt à l'*Audience de cour d'assises* de M. Moyse, sujet bien observé, mais un peu mou de touche et sans cette saveur que nous voulons goûter dans une œuvre moderne, chacun levait la tête et se demandait quel était le sujet bizarre que M. Motte avait voulu représenter.

M. Delort fait moins rêver, sans faire aucune fouille et sans déchiffrer les stèles : c'est net et compréhensible. M. L..., qui habite les environs de Fontainebleau, a marié sa fille; on a fait la *noce* dans le château, et, après le déjeuner, à l'heure du cigare, on va digérer dans le parc; c'est l'heure où les grands parents causent sous les arbres; les hommes se dilatent sur les pelouses, les dames causent et disent : « Pourvu qu'elle soit heureuse! le trousseau est parfait. » C'est du moderne d'hier et de demain; c'est trop habile, mais assez spirituel; les habits noirs ne sont



LA DANSE DU *Vito*, A GRENADE, PAR M. WORMS.

(Dessin de l'artiste.)

pas tous de chez Alfred, le coupeur est louable cependant, la verdure aussi, quoiqu'un peu neuve peut-être. Comme ce serait amusant si nous avions une telle scène signée Watteau, Lancret ou Pater, qui nous représentât le mariage de M. de la Morlière avec Mlle de Chevancey, et quel joli renseignement pour nous autres enfileurs de mots, qui voulons maintenant qu'on soit de son temps! Être de son temps! voilà ce qu'il faut toujours se dire quand on produit, et M. Delort a bien fait de renoncer à Manon Lescaut; c'est une personne intéressante, mais elle l'avait moins bien inspiré que l'abbé Prévost; son tableau de cette année, qui n'est pas complet, est dans une bonne tendance. Quand l'artiste se sentira assez fort pour lier tout à fait le paysage et les personnages, ce sera encore plus intéressant.

La scène de *Sauvetage* de M. Poirson n'est pas d'un peintre bien robuste, mais elle est d'un artiste sincère qui est capable de ressentir une émotion, et, ce qui vaut mieux, de la faire éprouver au spectateur; tout son monde effaré sur la plage est bien à son affaire, chacun est dans son rôle. La vague déferle, on appelle, on court, on crie; il y a là beaucoup de mouvement et c'est certainement un bon tableau bien pensé et bien conçu.

M. Simon Durand, quoiqu'il soit Suisse, est aussi un moderne qui suit les noces qui vont à l'église, — je veux dire qu'il y a des chances pour qu'il soit protestant —. C'est un observateur, mais c'est aussi un esprit satirique, et quand il assiste à un mariage, je suppose qu'il a l'intention de se moquer un peu des conjoints et du châle à fleurs de la tante.

C'est aussi la spécialité de M. Vibert d'appeler le rire; on se tord devant ses toiles, et il y a toujours, appuyé sur la cimaise où reposent ses tableaux, un monsieur très-fin qui explique à une dame la fine ironie du sourire des personnages, ou les intentions grivoises d'un homme de robe. M. Vibert est un artiste à sujets badins et à malignes anecdotes. Il est inépuisable et a beaucoup de succès dans un certain monde, car il a des idées à foison, un esprit d'ordre devenu célèbre et une sécurité d'exécution qui exclut la fièvre et le tressaillement. Cette année, la scène se passe dans l'antichambre de Monseigneur; le clergé a toujours joué un grand rôle dans cette peinture-là. Tout dans ce vaudeville doit concourir à l'effet, il y a même dans l'antichambre des affiches qu'il faut lire, car si on ne les lisait pas on ne comprendrait pas tout de suite la plaisanterie; c'est comme si au théâtre on passait un morceau du dialogue ou on coupait les mots à effet. Il y a des critiques moroses qui prétendent que la palette du peintre est devenue aigre et que la touche est moins franche; c'est de la pure calomnie, M. Vibert

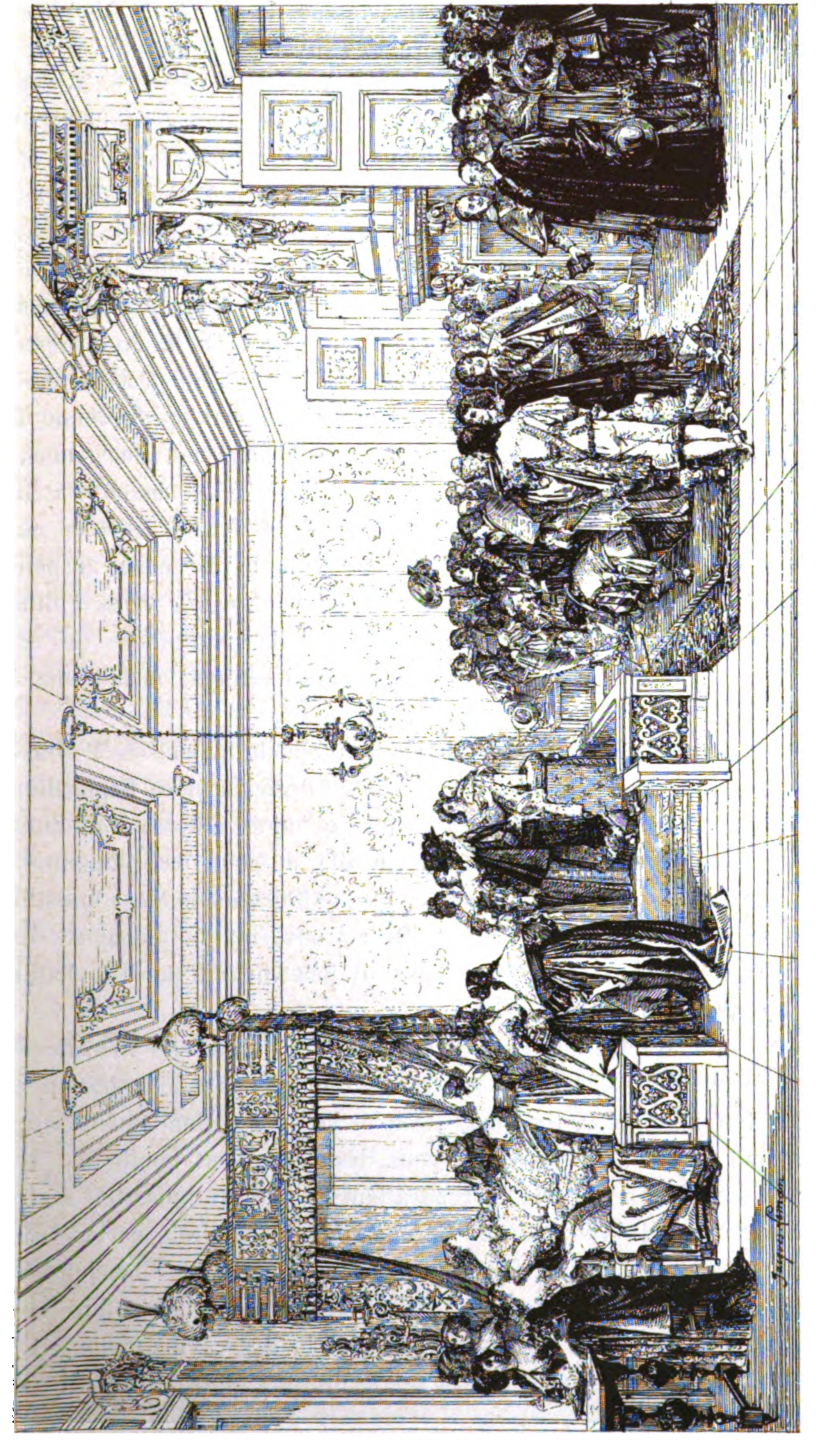
n'a pas changé, seulement nous aimons moins à rire ; à l'heure qu'il est, voilà même cinq ans qu'on ne rit plus en peinture, et comme M. Vibert est un homme extrêmement souple, qu'il a commencé par faire de la peinture classique et qu'il est passé avec une dextérité parfaite à la peinture tintamarresque, il n'y a pas d'inquiétude à concevoir; il montrera tout l'esprit qu'il a en retrouvant un talent aussi réel dans une incarnation plus conforme aux idées de ce temps-ci, au mouvement de l'opinion et aux tendances actuelles. D'ailleurs il y a un âge où il faut se ranger; j'ai observé que dans notre profession, quand on fait de la chronique plaisante jusqu'à ce que la barbe blanchisse, on prend des airs de vieux danseurs dont le jarret n'est plus souple. Ce qui est vrai en littérature doit l'être aussi pour l'art du peintre. Son voisin, M. Worms, peut vivre longtemps sur son fonds, il a dans ses cartons assez de matériaux pour peindre pendant de longues années de jolis sujets espagnols bien franchement observés et dessinés d'une main ferme et savante. J'avoue que je préfère la manière castillane du *Vito* au *Départ pour la revue*. M. Worms a parcouru la gamme consciencieusement, il a débuté par la Terreur, il a passé aux Incroyables, nous l'avons vu au Directoire, le voilà, si je ne me trompe, à l'Empire : — nous n'aurons pas le Consulat? c'est dommage. Le lecteur trouvera le complément de nos éloges dans le charmant croquis de l'artiste que nous donnons ici. A son tour, M. Leman nous conduit, en plein XVII[e] siècle, dans la chambre de la Reine pour y saluer le dauphin nouveau-né, mais c'est tout autre chose, il peint le genre historique, et naturellement il faut bien qu'il donne à ses personnages le costume de leur temps. Il a un fait précis à nous représenter; il sait le lieu où se passa la scène, les personnages qui y assistaient; il a leur portrait au Cabinet des estampes ou dans les musées ou galeries; il a lu le passage de Saint-Simon, celui des Mémoires de M[me] de Motteville ou les vingt lignes du cardinal de Retz, qui racontent le plus pertinemment la scène; il peut donc nous intéresser. L'un des mérites de M. Leman est d'être un habile restaurateur d'architecture, il établit toujours très-bien sa mise en scène et son décor de fond, et il compose avec une intelligence remarquable, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le joli dessin reproduit ici; c'est plutôt dans la qualité de la lumière et la matière même de la peinture que je trouverais sujet à critiquer. Le jury a médaillé M. Ronot, dont la toile n'avait pas frappé le public; c'est en somme une médaille bien donnée, et ce genre de succès obtenu par un homme pieux qui, au milieu du tumulte des sujets à effet, dans le fond de son atelier, élabore une composition tirée de l'évangile de saint Matthieu : *Les Ouvriers de la dernière*

heure, et qui ne se réclame pas pour son maître d'un homme remuant ou très en évidence et qui s'intéresse vivement à lui, fait certainement honneur à l'impartialité du jury. La scène est froide et plate; mais il y a de l'intensité dans les expressions et une grande préoccupation du caractère des types, de la recherche, en même temps que de la simplicité dans le geste; ce n'est pas tapageur et cela peut mener loin.

Il faut s'exécuter à propos de M. T. Robert Fleury, et c'est une tâche difficile; il a derrière lui, tout jeune qu'il est, une longue carrière de succès; on ne saurait dire cependant qu'avec tout son talent et le cœur qu'il dépense dans toute œuvre qu'il entreprend il ait atteint le but. Il y a un côté officiel pour ainsi dire dans sa façon d'interpréter le sujet qu'il a choisi. Il a représenté Pinel, médecin en chef de la Salpêtrière en 1795, au milieu du préau des agités, au moment où il rend la liberté aux aliénés jusque-là soumis au régime des fers. C'est dans l'esprit même du tableau qu'il faut chercher l'indécision que la représentation du sujet laisse dans l'esprit du spectateur. Ce genre de peinture, qui symbolise par un fait matériel des tendances générales, ne peut ni frapper les yeux ni impressionner profondément l'esprit. Il faut courir au livret pour comprendre, et c'est là un vice rédhibitoire. On conçoit qu'une Académie de médecine, un bâtiment public voué à la philanthropie veuille consacrer le fait, je ne sais pas si c'est le cas; mais c'est à coup sûr l'idée que la toile éveille dans l'esprit du spectateur.

M. Morot et M. Adrien Moreau ont mérité une distinction du jury. Pour aucun d'eux il n'y a à s'inscrire en faux contre la décision des juges. M. Morot est, je l'espère, un artiste encore jeune; j'aurais juré qu'il était à Rome en regardant son *Printemps* qui a un parfum de villa Médicis assez accentué, et le livret me dit qu'il y est effectivement. M. Adrien Moreau a eu un vif succès avec sa *Kermesse au moyen âge*, il y a dépensé beaucoup d'esprit, beaucoup de verve et un réel entrain; ce tableau est heureux, les figures manquent un peu de plans et ne se détachent pas bien les unes des autres, mais les types sont francs, pleins de caractère, et la bonne humeur circule dans toute la fête. Les groupes du premier plan sont particulièrement bien dessinés; je ne trouve à reprocher à cette œuvre qu'une certaine aigreur dans la gamme générale, et un parti pris de cerner les chairs qui les empêche d'être dans l'air.

Je voudrais m'étendre un peu longuement sur M. Hector Leroux. C'est une nature bien accentuée dans sa manière calme et profonde, et ce Pompéien convaincu, ce coloriste dans la gamme argentée mérite qu'on exprime la sympathie qu'on ressent pour son œuvre. N'est-ce pas lui qui, récemment, avait amené sur les bords du Tibre je ne sais quelle jolie prê-



LA JOIE DE LA FRANCE EN 1638, PAR M. LEMAN.

(Dessin de l'artiste.)

tresse qui élevait son tamis sacré au-dessus de sa tête? Quelques années avant, n'avait-il pas célébré des mystères dans une crypte antique? Cette fois il déroule une frise comme celle des Panathénées et conduit au sépulcre les mânes de Thémistocle; à quelques pas de là, il fait comparaître une vestale impudique devant le terrible aréopage qui va l'envoyer à la mort. Il est difficile de tirer plus de parti des différentes nuances du blanc et du gris, c'est par cela que M. Leroux intéresse comme peintre; comme dessinateur c'est un délicat, il a étudié à fond l'antiquité et il se dégage de son œuvre un certain parfum virgilien qui, sous nos airs romantiques, flatte en nous des instincts d'humaniste. M. Jundt reste original et il plaît toujours par une saveur particulière, un procédé personnel, une façon simple de dire et une certaine invention qui donne à chacune de ses toiles un attrait réel. Ses *Fleurs de mai* sont charmantes, sa jeune fille assise dans les herbes diaprées de mille couleurs a le charme d'une idylle. M. Jeannin a peint aussi des fleurs; les unes ne dépassent pas comme arrangement la valeur d'une nature morte un peu naïve, mais l'exécution est solide et franche; la *Boutique de fleurs* a plus de prétention, c'est une échoppe d'un marché, la boutiquière qui se cache dans la demi-teinte est laide et assez antipathique, mais la marchandise est fraîche et d'un ton excellent.

A Bruxelles on a fait beaucoup de bruit autour du tableau de M. Hermans, et l'*Aube* a été un des beaux succès de la dernière Exposition belge[1]; ici il a fallu en rabattre et je trouve qu'on est allé trop loin dans la froideur. Il faut faire simple si on veut aller au cœur des dilettantes, des amateurs sérieux et des critiques rogues, et l'idée même qui a présidé à la composition a déplu et choqué. On a trouvé qu'il se dégageait de l'œuvre un vague parfum de socialisme un peu rance et par trop banal qui retardait de vingt-cinq ans.

On est étonné quand on étudie un Salon comme celui de 1876 de ce qu'il y a de talent dans l'école; si les grands coups d'ailes et l'inspiration ne sont pas fréquents, si la toile magistrale et l'œuvre profondément émue ne frappent que bien rarement nos yeux, les efforts sont nombreux, les aptitudes sont grandes, et on ne rendra jamais justice à tous. Il y a des artistes comme MM. Fromentin et Gérôme dont il faudrait parler longuement, mais il leur sera consacré ici même une étude développée. Quoiqu'on soit autorisé dans une publication comme celle-ci à faire une élimination, et à ne présenter au public que le dessus du panier et la fleur de la galerie, on ne peut pas se résoudre à passer sous silence

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, 2e période, p. 353.

tous ceux qui, ayant travaillé avec sincérité, attendent de la critique qu'elle signale au moins leurs noms et constate leur présence. Les uns comme MM. Vollon, avec sa *Femme du Pollet,* Lambert, aveo ses délicieux tableaux de chats, Luminais, les deux Giraud, Toulmouche, Protais, Bertrand, Blanchard, Hillemacher, Gide, Bayard, Émile Lévy, Boulanger, Mme Henriette Brown, ont leur nom tout fait et leur place marquée à des degrés divers; les autres comme MM. Leclaire, Pille, Torrents, Jules Ferry,. de Gironde, Gœthals, Gros, Goubie, Billet, Paul Rouffio, dont on a mentionné la *Circé,* Escalier, Louvrier de Lajolais, Capdevielle, Castres, Cornillet, Pomey, Aimé Perret, etc., creusent leur sillon, et chaque année, en faisant un nouvel effort, gagnent des qualités nouvelles.

Je veux signaler M. Torrents qui, après avoir peint l'année dernière une excellente toile *La Mort du Moine,* envoie cette année une scène largement peinte le *Portrait du Supérieur.*

Il faut signaler comme une page de chronique de la vie anglaise moderne *Le Lunch, — Souvenir de chasse en Suffolk,* peint par M. Alfred Decaen pour sir Richard Wallace. On pourrait commenter la toile et montrer assis à la halte le sympathique propriétaire du tableau, dont le nom est cher aux Français, lady Wallace et son fils, le comte d'Armaillé, M. de Villeplaine, le marquis de Malterre, le duc de Fezensac et le baron Toustain, et autres *gentlemen* qui se restaurent après avoir mis à mort les innocents faisans du baronnet. M. Auguste Delierre, lui, a le sens décoratif, il a peint des séries de dessus de porte au Cercle agricole, et cette année il perche des paons sur de belles balustrades françaises, dans un parc, à l'automne. C'est éclatant et habile et fait pour mettre une belle tache sur la boiserie d'une salle à manger de château. J'allais oublier un maître peintre, le Chardin du temps, Philippe Rousseau, toujours savoureux et succulent. Ses huîtres appellent le citron, il y a cependant un léger désordre dans sa façon de présenter ses victuailles, le ménage n'est pas bien fait ce me semble dans le tableau des huîtres, mais quelle santé dans le pinceau; cela n'éveille pas des pensées bien profondes, il s'agit d'éveiller seulement l'appétit. Nous avons noté aussi des fleurs brillantes de M. René Gonse, exposées dans le grand Salon et qui ont tout l'éclat que jettent aux approches de l'hiver les chrysanthèmes, derniers sourires de la fête de la nature. Une *Batterie d'artillerie,* de M. Alfred Hubert, un dessinateur plein de talent que les lecteurs de la *Gazette* ont été récemment à même d'apprécier, mériterait aussi d'être mentionnée ici.

J'ai gardé pour clore cette série, consacrée au genre et au genre historique, un certain nombre d'étrangers qui se sont distingués au Salon

de cette année. M. Cermak a une place à part, c'est un Parisien du Monténégro et un Slave de Paris, il est des nôtres et nous lui faisons toujours fête parce que c'est un travailleur acharné qui jamais ne s'arrête et ne se satisfait pas à bon marché. Dans son *Épisode du siège de Naumbourg* quelle collection de charmantes têtes d'enfants! il y a là bien de la grâce sans afféterie, une distinction parfaite dans le choix et beaucoup d'harmonie. Nous attendons de lui par ce temps d'agitation des provinces slaves du sud, quelque brave épisode plein de caractère et d'énergie. M. Chelmonski a eu un vrai succès d'artiste; son *Dégel en Ukraine* a une saveur toute particulière; ce n'est pas complet, mais l'œuvre sent bien son terroir, on ne va pas plus loin dans l'observation de la nature, la neige fondante est d'un rendu qui a frappé tout le monde. On regrette que dans les deux tableaux les types soient un peu exagérés et que le pinceau négligent n'ait fait qu'indiquer d'un trait spirituel bien des parties qui ne devraient pas être aussi accessoires. M. Pascutti, qui est Vénitien, si je ne me trompe, avait envoyé l'année dernière un charmant tableau pris sur nature au quai du pont du Rialto, un *Marché au poisson;* il est allé cette année explorer la province dalmate, et a rapporté de ces curieux pays où ses ancêtres ont dominé, pendant plusieurs siècles, une scène de mœurs bien caractéristique, une *Noce près de la frontière d'Herzégovine.* Le voyageur a plaisir à reconnaître les lieux qu'il a parcourus et les types devant lesquels il s'est arrêté. C'est à Sign, je crois, bien près de la frontière turque, que M. Pascutti a dû voir passer ce cortége bariolé, ces jolies filles, coiffées de l'*Okrouga,* curieusement couvertes de monnaies et de médailles, et ces enfants blonds qui précèdent la noce.

Ceux qui ont vu cette autre scène orientale : *Le Retour du tapis saint de la Mecque,* comprendront mieux la scène peinte par M. Constantin Makowsky; que de talent dans un tel tableau! J'en veux à ceux qui ont été chargés de placer les toiles, d'avoir accroché aussi haut une œuvre aussi importante.

M. Suchodolski, qui a pour prénom Zdrislaw, et qui, malgré les apparences, est né à Rome, a modestement dérobé sa personnalité au public en n'indiquant même pas une signature dans son tableau les *Funérailles d'un Moine.* La toile était placée dans ce grand salon de droite à l'extrémité, où s'étalait la grande scène religieuse de M. Gustave Doré. Ces funérailles, conçues dans une gamme sobre, exécutées avec un esprit pour ainsi dire religieux, placées dans un cadre de paysage noble et d'un haut caractère, nous avaient tout d'abord frappé, et nous avons dû courir au livret pour savoir le nom de l'artiste. Il y a vraiment un

sentiment pieux et profond, quelque chose de mystique, une conviction réelle dans la façon dont est exprimé le sujet.

M. Van Haanen a mérité une médaille, nous la lui avons tous décernée. De ses deux toiles, *Petite Fille vénitienne* et les *Ouvrières en perles*



UNE KERMESSE AU MOYEN AGE, PAR M. ADRIEN MOREAU.

(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

à Venise, c'est la seconde que nous préférons : il a bien senti les types féminins de Venise — ou plutôt de Murano, car je vois l'endroit près de l'église où il a dû peindre cette jolie scène. — Le caractère est absolument vrai, ce sont bien là ces types variés, ces teints singuliers des filles de la lagune, si distinctes entre elles par le teint, la couleur des cheveux,

mais qui toutes, la tête nue et décoiffées avec grâce, ont la même démarche et, drapées dans leur châle de couleur neutre, traînent leurs pantoufles dans les *stradine* ou sur la *Riva dei Schiavoni*. M. Van Haanen est Autrichien malgré son nom. Je devrais du même trait de plume indiquer au moins les œuvres de MM. Fontana Delleani, Fattori Balaca, le délicieux *Harem à la campagne* et l'*Ordre d'écrou* de M. Pasini, la toile trop pleine et trop serrée que M. Casanova a intitulée *Le Petit héros;* les *Chrysanthèmes et Marguerites*, de M. Van Coppenolle, les *Pivoines*, de M. Van den Bos, le *Chat qui s'amuse*, de M. Van den Bosch, un peintre très-hardi, mais qui peint en décorateur et rend la robe d'un chat comme il exprime le papier ou l'encrier que l'animal renverse. On remarquera que les Belges sont très-amateurs de fleurs et de fruits; c'est la tradition à laquelle ils restent fidèles, car M. Van den Kerckhove, de Bruxelles, qui est élève de Portaels, a envoyé un *Marché aux Fleurs*, et M. Van der Voort in de Betouw, né à Amsterdam, a envoyé des *Fruits*. M. Van Marcke est de Sèvres et on le voit à sa peinture qui est vigoureuse et grasse; la *Falaise* fait penser à Troyon, c'est un mérite et il est bon de rappeler ce beau peintre énergique et sain, mais c'est toujours un regret pour nous de voir un artiste qui pourrait être lui, abdiquer sa personnalité pour faire penser sans cesse à son maître, si puissant qu'il ait été.

Je voudrais encore m'étendre sur M. Munckacsy et je crains bien de ne pouvoir le faire. Il est personnel celui-là, si personnel que la foule ne le comprend guère et se demande pourquoi les artistes font un tel cas d'un homme qui détache violemment des figures claires sur des fonds opaques, et renverse le procédé des ombres chinoises. C'est qu'il a un œil d'artiste et un sentiment original, il a trouvé une gamme à lui, il a son champ entouré d'un mur et qui lui appartient. En art c'est une force, et si on ne s'exagère pas dans sa manière, si incomplète qu'elle soit, on a les suffrages de ceux qui s'y entendent. La princesse de Metternich, qui, par le fait, est la compatriote de M. Munckacsy, disait un jour en visitant le Salon que c'était de la peinture *triste*. Je ne donne pas cela pour un mot profond, mais il est toujours très-intéressant pour nous de voir les gens du monde exprimer sincèrement leur opinion sur ceux qui nous intéressent en art. Le fait est que, comme gamme de ton et comme champ d'exploitation au point de vue du sujet, M. Munckacsy s'est longtemps voué aux scènes pénibles et, comme il les exprimait dans une langue très-austère et dans une gamme très-sombre, cela serrait le cœur. Je crois aussi qu'il y avait un grain de politique dans son intention, il tenait pour les proscrits. Aujourd'hui c'est tout autre chose; l'artiste nous donne



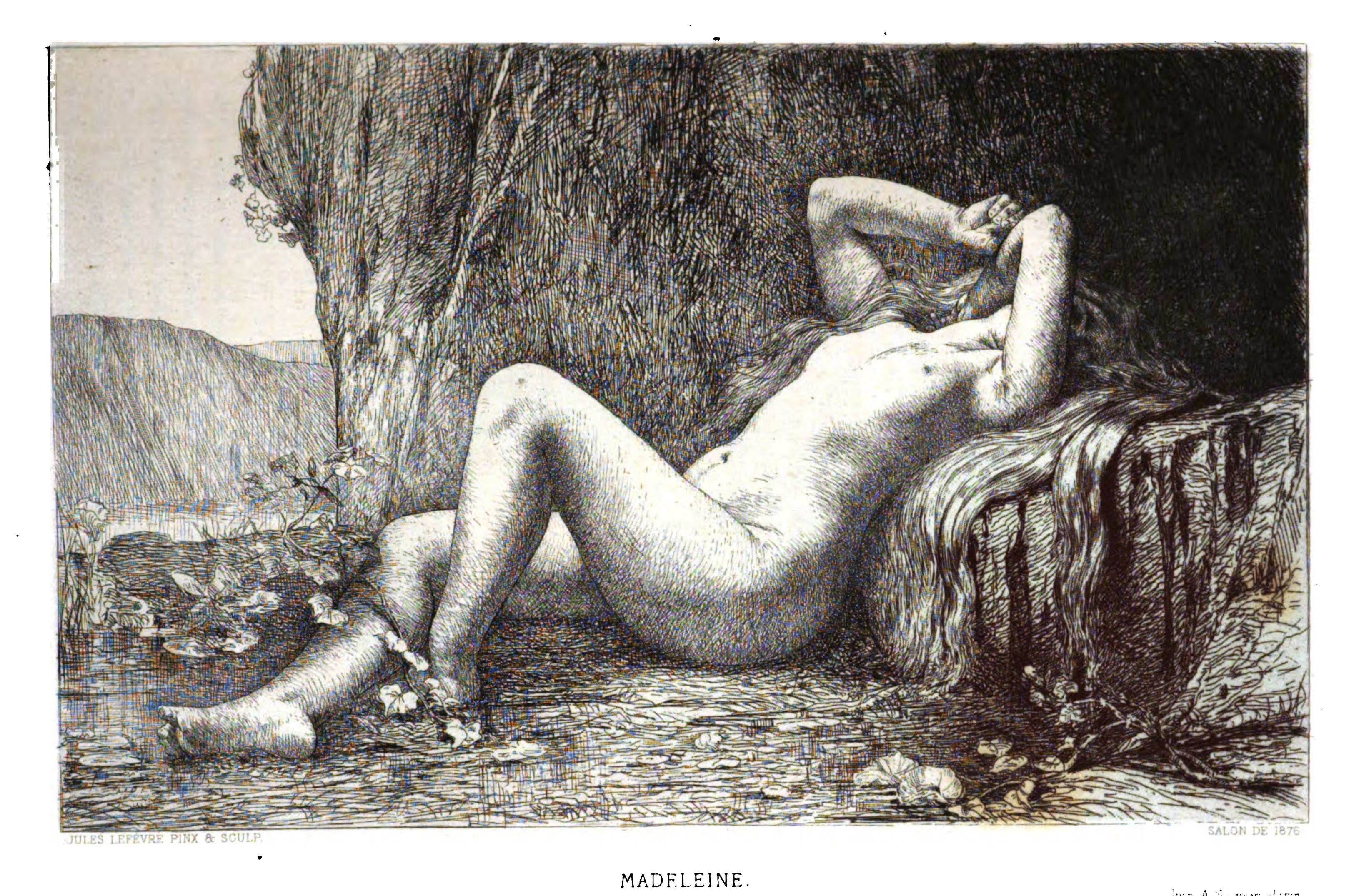
JULES LEFEVRE PINX & SCULP.

SALON DE 1876

Gazette des Beaux Arts

MADELEINE.

Imp. A. Salmon, Paris



JULES LEFÈVRE PINX & SCULP. SALON DE 1876

MADELEINE.

Gazette des Beaux Arts. Imp. A. Salmon, Paris

un *Intérieur d'atelier.* C'est puissant et plein de relief, et il y a là des *gris* qui ont tous nos suffrages, seulement sa convention n'est guère de mode en un tel sujet, car enfin je me demande si véritablement on pour-



EN FAMILLE, PAR M. LAMBERT.

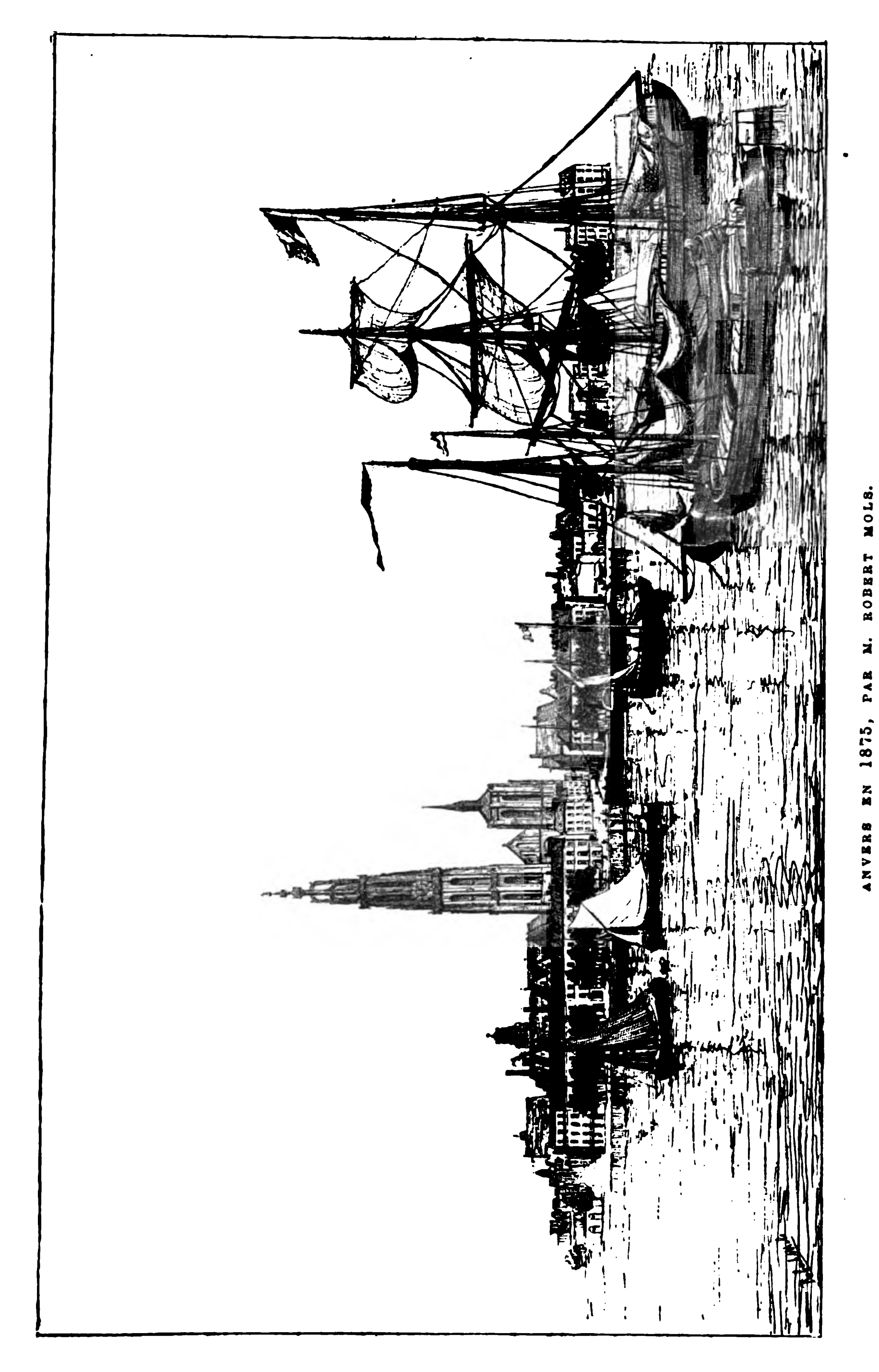
(Dessin de l'artiste.)

rait peindre dans cet atelier-là; je conçois qu'un sujet tout de fantaisie puisse être rendu dans une tonalité toute de convention pourvu qu'elle soit harmonieuse, mais si M. Munckacsy peint dans cet intérieur, cela explique bien des choses. Avec cela c'est puissant et intéressant pour ceux qui aiment le relief et la vie. M. Dicey est un Anglais de Paris, il a

son *studio* à Fulham Road, mais il est élève de MM. Laugée et Bonnat, il compte déjà de beaux succès à Royal Academy, il veut se faire une place chez nous, et son sujet de cette année, *La Pastourelle*, est plein d'intentions charmantes.

M. Joris, dont il faut voir aussi les belles aquarelles après avoir vu ses deux tableaux, *La Via Flaminia à Rome* et la *Rentrée des orphelines*, nous semble dans une voie beaucoup plus saine que l'an passé. Il est rentré chez lui, il regarde autour de lui et vit dans son légitime domaine, cela vaut mieux : Fortuny l'avait sensiblement troublé. — Il en a troublé bien d'autres le cher enchanteur, notre pauvre compagnon d'armes du Maroc, celui dont aux heures solitaires, côte à côte sous la tente, dans les grandes plaines de l'Atlas, sous les pluies torrentielles de l'hiver ou les ardeurs torrides de l'été, nous avons connu le grand cœur et éprouvé l'âme haute. Il s'en est allé plein de force et de vie, fauché comme une fleur éclatante. Ces yeux pleins de lumière et de scintillements se sont fermés, ce cerveau plein de fantaisie ne conçoit plus, cette main précise, capricieuse, indépendante, qui dispensait la vie, qui semait la lumière, qui distribuait l'harmonie et diaprait une toile comme un riche tapis d'Orient, est aujourd'hui glacée. Son image revient à la pensée, son nom revient aux lèvres, son souvenir remonte au cœur chaque fois qu'on parle de lumière, de soleil et de tons chatoyants; comme on jette, rapide, une fleur sur une tombe au milieu de la fièvre de la vie, l'artiste en passant donne une pensée à celui que la mort a fauché dans sa verte jeunesse.

J'ai dit que l'impression générale produite par l'ensemble des œuvres des paysagistes n'avait pas été à la hauteur de la réputation de l'École, si, après un plus mûr examen, il n'y a pas à revenir sur ce verdict; il faut cependant constater beaucoup de talent déployé, une grande science de facture, beaucoup d'habileté, — trop peut-être, — et, en tout cas, quelques efforts personnels qui ont passé un peu trop inaperçus et devraient, s'ils étaient répétés l'année prochaine, nous donner quelques paysagistes de plus. Les maîtres incontestés sont partis peu à peu; Rousseau nous manquait depuis longtemps déjà, Corot l'a suivi, Dupré et Cabat se reposent, Daubigny et Français restent seuls sur la brèche, et luttent comme aux beaux jours avec des chances diverses. Que manque-t-il aux jeunes qui ont essayé de nous faire oublier leurs devanciers? Il serait utile de le dire simplement et sincèrement, comme on le sent. Ils ont l'instrument, quelques-uns d'entre eux ont la science et possèdent même la gamme harmonieuse sans laquelle toutes les qualités de dessin et la science de



ANVERS EN 1875, PAR M. ROBERT MOLS.

(Dessin de l'artiste d'après un fragment de son tableau.)

la composition nous toucheraient peu. Il leur manque, selon nous, une façon personnelle de voir la nature et le haut sentiment qui doit dominer toute tentative d'artiste : la plupart d'entre eux pèchent toujours par le choix. Ceux qui prétendent nous intéresser avec un coin de haie, un chemin creux, trois pierres aux premiers plans, ou un pommier en fleur qu'ils copient servilement, sont incapables de mettre dans ce petit morceau de nature la poésie touchante que Dieu répand dans toute son œuvre, en baignant dans la lumière les buissons d'églantiers et les haies d'aubépine, pénétrant les masses sombres, faisant chanter chaque touffe d'herbe et donnant sa juste valeur à tout détail qui joue humblement son rôle et laisse leur valeur aux groupes. Voulant être simples, ils deviennent arides et ne savent point nous intéresser. Ceux qui ont des ambitions plus hautes et embrassent un plus vaste ensemble enveloppent l'œuvre tout entière, souvent bien assise et savamment dessinée, dans une coloration qui se reflète partout et qui n'est admissible que dans un décor, ils restent souvent dans la convention, dans une interprétation et une traduction, et nous choquent assez pour que nous refusions d'examiner l'œuvre et d'en apprécier les qualités relatives. La plupart enfin cherchent à nous impressionner en éveillant chez nous la sensation rapide de la chose vue, c'est toute une école, la plus nombreuse et la plus suivie. L'effet est juste ou relativement juste, les valeurs sont exactes, le ton général n'a rien qui nous heurte, c'est le commencement d'un tableau, son ébauche spirituelle ; mais une fois que mon œil a constaté la justesse de cet effet, je veux étudier le sujet, le lire, non pas dans son détail, mais au moins dans ses plans divers : tout m'échappe, je ne puis saisir ni le ton ni la forme, tout se perd dans une harmonie qui m'a séduit d'abord, mais qui m'a séduit pour me tromper et me dérober le sens précis des choses. Ce sont là des à peu près, souvent pleins de charme, mais dont il faut blâmer la tendance. Que, dans un élan rapide, l'artiste essaye de saisir l'insaisissable, qu'il veuille, contenu, attentif, fiévreux dans son expression et rapide dans sa touche, lutter avec la nature et fixer une heure, un effet, une impression, rendre enfin l'impalpable, peindre les fraîcheurs du matin, les mélancolies du soir, les ardeurs du jour, les rayonnements dont un soleil de feu enveloppe toute chose aux moments du midi ; que, même à l'heure où la terre est brune, il essaye de nous rendre les ombres indécises et vagues qui s'estompent dans la nuit, l'art y consent et nous aurons ressenti devant son œuvre quelque chose de cette émotion que nous éprouvons devant la nature à l'instant où il essaye de lutter avec elle et de lui emprunter sa poésie ; mais notre émotion sera bien fugitive, bien courte, s'il n'a pas creusé un

peu son sujet, s'il s'est contenté lui-même d'une indication juste peut-être, mais flottante et superficielle et qui perdrait tout son prix s'il essayait de la creuser davantage et de la préciser. J'appelle l'attention du lecteur sur ce point, c'est là le grave dissentiment qui existe entre les paysagistes de ce temps-ci, c'est celui qui a provoqué la grande scission qui nous a valu, je le reconnais, l'admirable école dite de *Fontainebleau*, celle des Rousseau, des Millet, des Troyon, des Achard, des Desjobert et tant d'autres à la suite. Quand Daubigny en ses vertes années glissait



GLANEUSES DANS LES CHAUMES, PAR M. A. BEAUVAIS.

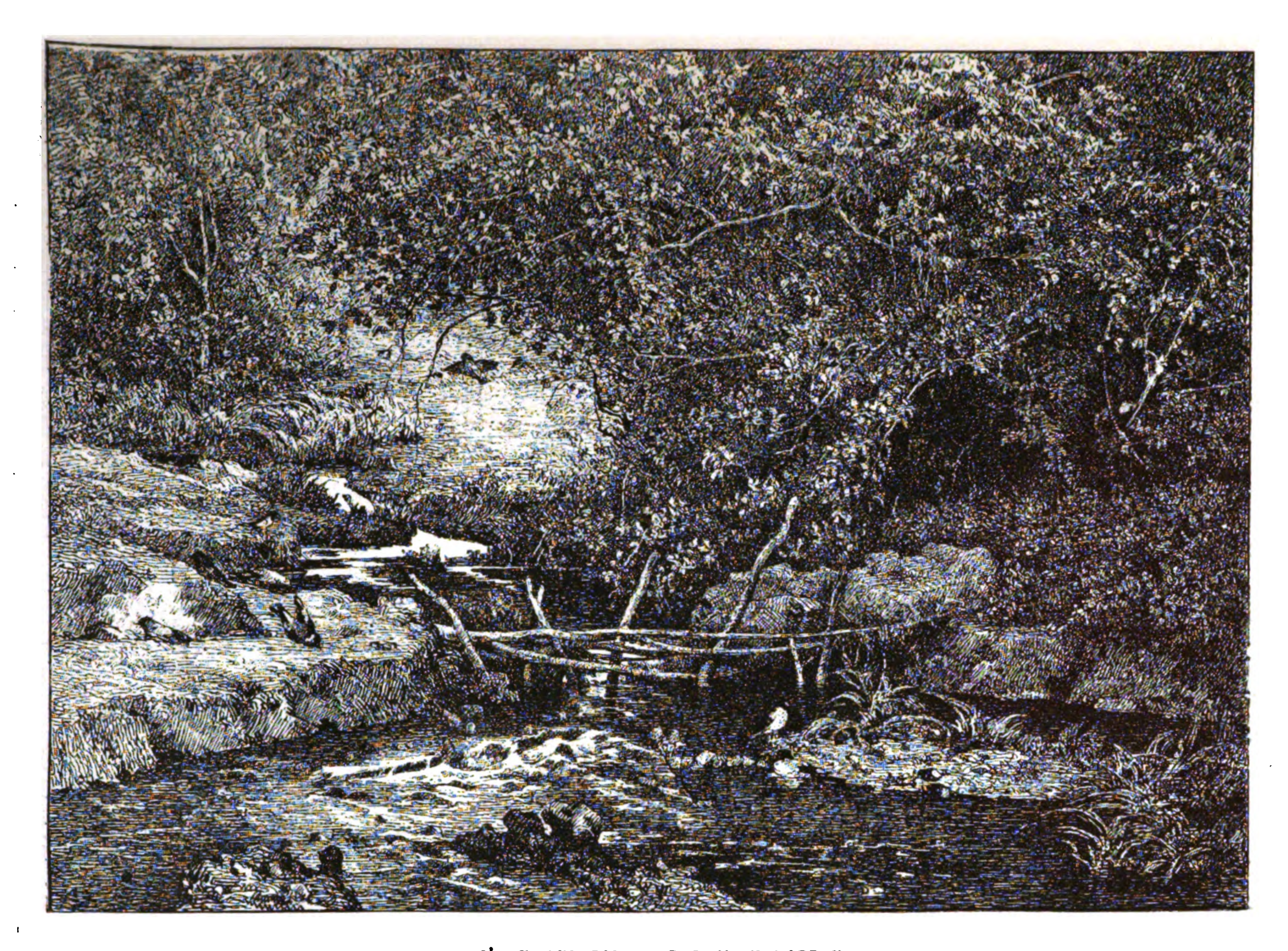
(Croquis de l'artiste.)

sur la rivière d'Oise, arrêtant son bateau, *le Botin*, au milieu des touffes de sauges et des hautes herbes, jetant l'ancre sur une berge fleurie pour saisir sur le vif quelque poétique effet du matin : un village gris couché dans la plaine, dominé par son clocher, se détachant sur un rideau de verdure, un premier plan de rivière où les grands bateaux chalands mettaient une tache brune rayée de vert; l'impression n'en restait pas moins juste parce qu'elle était exprimée avec certitude, les traits essentiels étaient tous indiqués et restaient pénétrés de l'air ambiant; il résultait de cette observation une œuvre assise et bien rendue, un tableau et non une esquisse. Quand Troyon, caché jusqu'à mi-corps dans ces opulentes prairies d'Eure-et-Loir, suivait d'un œil attentif les grands bœufs

roux dont les vapeurs d'argent du matin baignaient les blonds naseaux; ivre des splendeurs de la nature, à l'heure où Midi, roi des étés, répandu sur la plaine, « tombe en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu », quand il vivait dans son rêve coloré, et d'un pinceau violent, brutal parfois, mais d'une expression consciencieuse et achevée, rendait et l'heure du jour et les harmonies de la nature, et la richesse des tons et la profondeur du ciel, et la vitesse des nuages et leurs reliefs, et les nappes dorées des épis mûrs qui se courbent lentement sous l'haleine chaude du soleil : il restait encore un tableau, et il était dans la mesure du rendu nécessaire. Quand Rousseau — non pas à la fin de sa vie, au moment où il cherchait une expression *pommelée* et pointillée qui, selon nous, était une décadence — s'attaquait, vigoureux artiste, en ses belles années de création et de saine interprétation de la nature, à un chêne robuste et puissant, et exprimait sa construction, le jeu de la lumière dans les grandes masses des feuillages, les plans de la couleur, et jusqu'aux ondulations que produit le vent dans les arbres; il n'allait jamais jusqu'à la minutie de la feuille et ne se perdait pas dans un détail inutile que mes yeux ne perçoivent point dans la nature et qui, lorsqu'on essaye de les fixer, fait perdre le sentiment des masses et l'harmonie de l'ensemble. Tous, cependant, faisaient des tableaux, et si on ne veut parler ni du grand esprit qui conçoit, ni de l'esthétique, ni de la philosophie particulière à chacun d'eux, leur œil au moins, dans une savante et juste synthèse, en éliminant les éléments de détail, conservait les grands traits essentiels et toutes les valeurs qui sont indispensables pour qu'un arbre, un ciel, un terrain, une plante, aient leur construction inévitable, indispensable, et pour que leur représentation éveille en moi une sensation non-seulement vraie, mais aussi durable qu'elle est reconnue juste.

Au lieu de cela, si on ne se défend point, nous allons verser dans une école dont les principes flottants et insuffisants sont inadmissibles; on dissimule l'ignorance sous un trop beau nom, il faut être franc et net en un semblable sujet et il ne faut pas appeler simplicité, sobriété et sacrifice ce qui n'est que pauvreté, insuffisance et ignorance.

Mais s'il est nécessaire de faire des déclarations de principes il faut reconnaître que tous ne sont pas dans une voie fausse; il y a des esprits qui ont conservé leur santé, des cerveaux qui conçoivent nettement et des âmes imbues de poésie qui savent faire passer sur la toile l'émotion qu'ils ressentent et nous la communiquent. Dans cette exposition des paysagistes que nous avions presque tous déclarée relativement inférieure, je n'ai pas noté, dans un choix consciencieux et avec une élimination considérable, moins de *soixante-douze* artistes dont j'aurais aimé



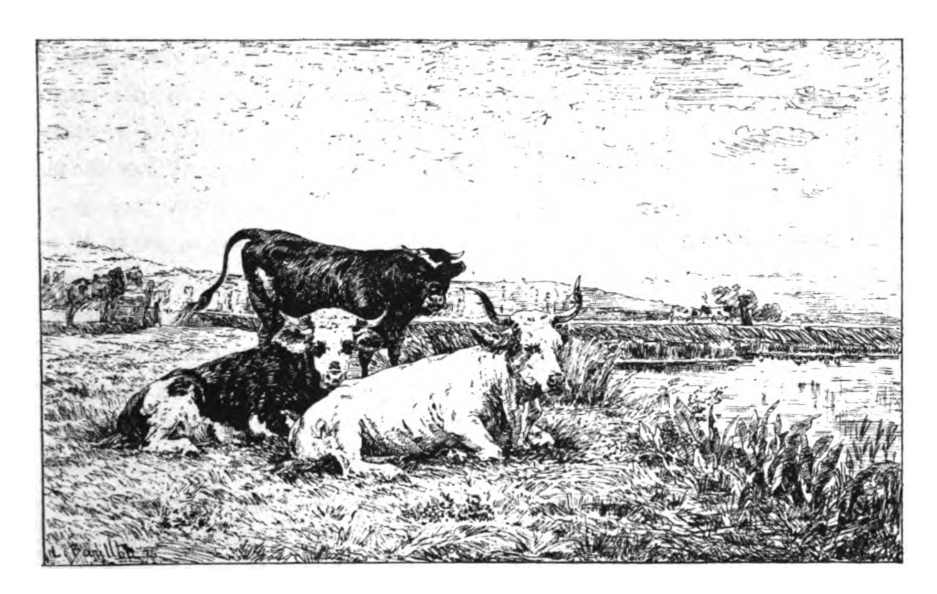
« L'EAU QUI RIT », PAR M. HANOTEAU.

(Dessin de l'artiste d'après son tableau.)

parler si les conditions pratiques de la publication l'avaient permis, c'est dire qu'il n'entre pas d'exclusivisme dans notre façon de juger. M. Bernier et M. Pelouse sont de ceux qu'il faut citer les premiers avec M. Guillemet, M. Daubigny et M. Français. M. Guillemet est vigoureux; je crains qu'il ne voie la nature un peu sombre, et c'est peut-être à cette disposition de son œil qu'il doit sa singulière puissance. M. Bernier, dont nous avons publié une belle eau-forte dans le dernier numéro, a peint *Une Ferme en Bannalec* (Finistère), et l'heure qu'il a choisie est rendue avec un haut sentiment de la nature; M. Pelouse a intitulé modestement sa toile : *Une Coupe de bois à Senlisse* (Seine-et-Oise). C'est l'œuvre d'un homme qui sait admirablement son arbre et dont la science s'allie à une impression mélancolique et pleine de poésie. M. Émile Breton, qui a compté de grands succès, devra s'arrêter sur la pente où l'a amené sa recherche de l'effet juste; regardez consciencieusement son *Hiver* et sa *Marine*, est-ce suffisant désormais, je ne le crois pas ou suis-je trop exigeant pour ceux qui cherchent à donner la sensation d'une saison? M. Lépine, qui a le tort de faire toujours le même tableau, est un artiste tout à fait séduisant par de fines colorations et des gris exquis, une grande harmonie règne dans toutes ses toiles; si je cite son nom à côté de celui de M. Breton, c'est que lui aussi a peint l'hiver, dans *Une rue à Caen un jour de neige*. M. Amédée Rosier, qui avait débuté il y a bien des années par de charmantes petites études faites aux environs de Paris, est devenu amoureux de la lagune, et depuis quelques années il nous rend Venise, ses chatoiements et ses lumières, ses reflets et ses effets multiples. *Le Canal de San-Marco* au crépuscule est une toile excellente, il a exprimé la poésie du ciel, de l'eau, et nous a fait retrouver la sensation idéale qu'on éprouve à glisser sur la lagune dans la gondole silencieuse à l'heure poétique où, vue de la pointe des jardins, « Venise la Rouge » dort encore.

M. Léon Flahaut passe à sa seconde manière, nous pouvons lui dire que c'est la bonne; il a trouvé son chemin de Damas sur la *Plage de Berneval à marée basse*. Jusqu'à présent il ne s'était pas tout à fait dégagé, il restait sourd et un peu assoupi dans les tons verts des prairies et les colorations des peupliers. Il s'est dépaysé tout d'un coup et le gris lui a réussi ; c'est un beau morceau de nature que sa grande falaise déchiquetée qui se découpe sur le ciel. Il y a notamment de très-grandes qualités de dessin dans la plage elle-même qui fuit bien à l'horizon et reste très-bien construite dans sa simple nudité. M. Busson se montre le beau paysagiste qu'il est dans le choix des motifs et la construction du tableau ; mais je ne saisis pas bien l'effet coloré et à quoi il correspond dans le *Dormoir vendômois*.

Je me suis souvent demandé pourquoi les peintres *gris* comme M. Gabriel, qui a peint l'*Aube dans les polders de la Hollande* et une *Vue du lac d'Abcoude* dans les Pays-Bas, nous intéressent autant avec si peu de moyens. M. Marris dont nous regrettons l'absence au Salon de cette année, et M. Lépine dont nous avons déjà parlé, M. Jeanniot qui avait deux petites toiles charmantes, *Le Coin du parc à Dijon* et les *Bords de la Seine près de Troyes,* nous produisent le même effet avec des moyens aussi simples. C'est que ces artistes, qui voient juste mais qui



AU PAYS D'AUGE, PAR M. BARILLOT.

(Croquis de l'artiste.)

sont plutôt des harmonistes que des coloristes, lorsqu'ils ont donné à leur œuvre la précision dans les *valeurs,* se bornent un peu trop à cette tâche et n'abordent point franchement la coloration solide.

M. Mols, avec *Anvers en 1875,* long panorama commandé pour l'hôtel de ville d'Anvers, et le *Quai des Chartrons de Bordeaux en décembre,* pourrait aussi se rattacher à ce parti-là, mais il précise davantage, et c'est son mérite de ne pas perdre, en affirmant, les grandes qualités d'enveloppe qui distinguent ces œuvres. M. Lapostolet se promène sur le bord de la Seine, sur nos quais, sur nos ports, et découvre dans Paris des sujets qui le tentent. Il a peint des toiles qui seraient tout à fait satisfaisantes s'il serrait davantage, personne ne rend comme lui l'impression générale, les fumées d'un bateau à vapeur, les eaux grises, la

rampe d'un quai, les arches des ponts et les monuments estompés par la lumière et dont la silhouette se décolore aux extrêmes horizons, mais quelquefois il se satisfait trop vite, à notre avis; garderait-il cette excellente impression si ses chevaux de premier plan, ses personnages, ses bateaux, au lieu de s'accuser par une tache spirituelle, étaient exprimés avec plus de soin. C'est le cas de bien des artistes, et ceux-ci sont des plus consciencieux et des meilleurs; derrière eux, la foule de ceux qui se croient des brosseurs audacieux ne rendent qu'une vague sensation et cachent leur ignorance sous cette brutalité de la brosse. M. Gustave Colin, lui, colore hardiment, il est solide, il a le sentiment du mouvement, du relief, et celui des plans, mais j'estime aussi que cet intéressant artiste, dans son *Matin d'un jour d'été* et son *Lavoir du pays basque*, devrait vouloir davantage et préciser mieux. M. Paul Colin, dans le *Fossé des Hogues* et le *Plateau de Criquebœuf*, a moins de fougue et moins de relief, mais il apporte un vrai sentiment du tableau.

Je ne crois pas que parmi tous les paysagistes de cette année il y en ait un seul qui ait plus le don de l'assiette du tableau que M. Gosselin dans son *Pâturage dans les dunes* et sa *Baie de la Somme*. Placez-vous à dix pas, l'œuvre est excellente, elle compte, tout est à son plan; approchez davantage, il n'y a plus rien de satisfaisant, et une charrette arrêtée sur le sable, des chevaux d'assez grande dimension deviennent une lourde pâte d'un ton assez commun dont le dessin n'est pas non plus irréprochable. C'est dire qu'il a le sentiment des masses; mais peu à peu, quand on est dans cet ordre d'idées, si on s'exagère on arrive à l'effet décoratif et on reste au-dessous du tableau. Il est vrai de dire que l'artiste a montré une certaine science dans le *Pâturage*, ce qui prouve ce qu'il peut quand il s'observe.

M. Imer a depuis bien des années une bonne place dans le paysage, il travaille avec indépendance, sans parti pris, il rend avec sincérité, et cette année, ses deux toiles sont excellentes. M. Harpignies passe positivement à sa seconde manière. Ce peintre idyllique, qui d'abord faisait fuir les enfants devant les gendarmes, les asseyait au bord des rivières, ou chassait sur les terres des Pompéiens, cueillant des rameaux dans les bois sacrés et coupant de verts lauriers à la villa Albani, est devenu un paysagiste moderne déterminé. Il a une façon nouvelle d'exprimer les masses, et les indique en leur donnant des silhouettes nettes et précises comme une architecture; à quelques pas, c'est plein de relief; au point de vue habituel, ce sont des taches vertes superposées. On a cependant beaucoup goûté son paysage *Une Prairie du Bourbonnais par un effet du matin.*

M. Hanoteau reste ce qu'il a toujours été : puissant et robuste, il ne s'est jamais élevé très-haut, mais je sais de lui des œuvres sur lesquelles



UNE RENCONTRE, PAR M. DESTREM.

(Dessin de l'artiste.)

vingt années ont passé qui restent comme des notes excellentes prises sur une nature vivement sentie. Je ne contesterai pas à M. Herpin les qualités que le jury a voulu voir dans son œuvre, il fait noir et je ne

sais pas ce qui restera du tableau quand le temps l'aura revêtu de cette patine si salutaire aux œuvres conçues dans une gamme claire; cependant il y a là de la force, beaucoup d'énergie, des visées assez hautes et une ambition qui méritait sa récompense. Mais que les artistes y pensent bien, la nature la plus puissante n'est jamais épaisse, et les noirs les plus profonds, les bleus les plus veloutés ont des transparences relatives, les cascades de verdure solides de ton se modèlent dans leurs épaisseurs apparentes, tout y a son plan et sa valeur.

J'ai été frappé des qualités qu'a déployées M. Lhermitte; ce n'est pas complet, mais il y a un peintre dans les deux toiles la *Vendange* et le *Lavage des moutons;* en regardant avec soin la première toile, j'ai été étonné de voir que le sol sur lequel marchent ses vendangeurs était rendu de la même touche et avec le même procédé que les feuilles des pampres.

M. Beauverie avait attiré déjà l'attention sur son nom, il est dans une bonne voie, les *Bords de l'Oise* et les *Carrières de Méry-sur-Oise* n'indiquent pas une marche en avant bien rapide, mais il n'a perdu aucune de ses qualités, il y a de la fraîcheur dans son pinceau, et il est poëte à sa façon. M. Grandsire, qui accomplit comme illustrateur et comme professeur à l'École d'état-major un assez rude labeur, ne veut pas renoncer à la peinture à l'huile, et son courage et son amour du travail sont récompensés. Il avait l'année dernière *Un Cours de la Seine à la hauteur du pont Royal* qui avait été très-remarqué, cette année son *Port de Pont-Aven* indique encore de nouveaux progrès, on voit sous le peintre le dessinateur savant qui établit bien sa composition, la fixe d'une façon ferme et précise, puis le peintre vient qui fait son œuvre et donne son plan coloré à chaque chose.

Il faut signaler les progrès étonnants qu'ont faits MM. Hagemann et Frédéric Henriet, ce dernier a une petite toile la *Vallée de la Marne à Mezy* qui est tout à fait charmante, c'est simplement rendu, d'un relief suffisant et d'un dessin très-juste. J'ai noté aussi au passage de brillants effets de M. Bonnefoy, qui fait riche et puissant et ne craint pas de se mesurer avec tous les scintillements de la nature dans son *Coin de jardin à la campagne*. Son voisin, M. Papeleu, est ce qu'on pourrait appeler un vieux routier comme paysagiste, il a beaucoup vu et beaucoup travaillé, il a touché à tout et sait à fond son métier; cette année il a peint le port de sa ville natale, il nous a donné une impression aussi juste que lorsque, dans les Landes ou aux environs de Cannes, il peignait les larges pins-parasols ou les rivières de Saint-Raphaël aux rives bordées de lauriers-roses. M. Baudit, s'il ne peint plus à Paris, est tou-


Gazette des Beaux-Arts.
Imp. A. Salmon, Paris.


Gazette des Beaux-Arts
Imp. A. Salmon Paris
De Nittis

jours sur la brèche et ne manque pas une exposition, il faut citer son nom avec éloge comme celui de Mlle Élodie Villette, de Mlle Beernart et de M. Beggrow.

Je n'ai pas non plus parlé de M. Loir et de sa *Porte des Ternes* que je trouve trop esquisse, des *Ajoncs en fleur*, de M. Ségé, des *Scènes de sauvetage*, de M. Mesdag, des jolies marines de M. Masure, très-nacrées, très-vivantes, très-vraies, mais qui sont un peu trop toujours le même tableau; de M. Japy habitué à de réels succès et qui dans ses *Marais de Beaufort au soleil levant* a su rendre la pâleur des premières heures du jour et l'impression grise du matin. M. Lavieille aussi mériterait une place, c'est un lutteur celui-là; et que lui a-t-il donc manqué dans la vie? Il a la science autant peut-être qu'aucun de ses confrères, il a le courage et l'amour du travail, et jamais depuis vingt ans il ne s'est arrêté une heure. Je crois qu'il est venu trop tard dans un monde d'artistes où chacun des maîtres avait sa place faite, et où il n'apportait que les mêmes qualités que ses devanciers sans donner une de ces notes tout à fait personnelles et vibrantes qui triomphent et éclatent et vous font une place à part. Je sais de lui des toiles excellentes et qui resteront. Les deux de cette année ne me font point revenir sur la bonne impression que j'ai de sa carrière. Signalons en passant le *Calme dans la baie de la Somme*, note exacte prise sur nature par M. Ludovic Lepic et son grand *Quai de Bercy inondé*.

Le jury a récompensé MM. de Mortemart-Boisse et M. Pointelin; le premier a fait un bon tableau, bien dessiné, un peu photographique d'aspect et dont les reliefs sont accusés par des gris froids en opposition avec des ombres portées un peu sèches; le second, dans une toile presque nue, un terrain vert planté de maigres baliveaux qui se découpent sur un ciel clair, a trouvé moyen de nous intéresser avec un sujet d'une extrême aridité. M. Valerio, infidèle aux provinces du Danube, s'est passionné pour la Bretagne et a montré, en peignant une plage, une souplesse de talent dont il faut lui tenir compte. Ses *Femmes des environs de Karnac* ont bien du caractère, et c'est d'ailleurs la qualité maîtresse de M. Valerio de rendre exactement les types en donnant de la grandeur aux lignes. M. Thiollet n'a jamais frappé un grand coup, mais, voici plus de quinze ans que nous le suivons, dans chaque manifestation de son talent il reste probe et ému.

MM. Veyrassat, Daliphard, Armand Beauvais, Dameron, de Groiseilliez tiennent toujours leur rang, mais il n'y a pas un éclat particulier dans leur exposition de cette année. M. Damoye, qui a peint deux vues prises à Morfontaine, m'a arrêté par une impression juste et

des qualités de rendu intéressantes. Je n'ai pas à parler longuement de M. Lambinet, sa carrière est faite, il a sa note et ne la modifie point; c'est un paysagiste qui peint depuis plus de trente ans et qui a son petit coin à lui au bord de la Seine, entre Marly, Bougival et Argenteuil. Je trouve encore sur mon carnet le nom de M. Barillot qui a peint deux scènes *Au pays d'Auge* et *Retour des champs* (Lorraine). Ce nom ne m'avait pas encore frappé, il faut le retenir, les deux toiles ont leur valeur. M. de Saint-Genys commence aussi à compter ses étapes, il avance sûrement; l'élève d'Aligny en a rappelé; il a, je le crains, renié son maître, et il est passé avec armes et bagages au camp des vivants. Qu'eût dit le maître des paysages architecturaux et composés s'il avait vu son élève peindre *Une Carrière à Sèvres* tout bonnement, au lieu de copier un Pinde imaginaire où quelque *Lucus* où des personnes en tunique seraient allées déposer des rameaux verts sur des tombes.

J'épuiserai mes notes en citant encore M. de Traz, qui a peint la *Ferme d'Amont à Étretat;* M. Mesgrigny, M. Montenard et M. de Foucaucourt, et M. Paul Gauguin qui, je le crois, expose pour la première fois et nous fait de bonnes promesses, et je terminerai à dessein par M. Chevandier de Valdrôme et M. Destrem.

M. de Valdrôme a peint le *Gué de Mauny, en Normandie.* Voici plus de trente ans qu'il tient le pinceau; on a eu beau le ranger dans la catégorie des hommes du monde qui cherchent une saine distraction dans l'étude, il ne s'est pas laissé arrêter, il a protesté et régulièrement il envoie une toile au Salon. Il a vu l'Orient, il a longtemps vécu dans le Midi, et comme il a beaucoup regardé les maîtres et connu l'intimité des artistes de ce temps-ci qui ont eu un idéal élevé, il a des origines et des accointances auxquelles il reste fidèle.

M. Destrem n'est pas un peintre d'hier, c'est un peintre de demain; qu'on retienne son nom! C'est la première fois, et j'en rougis. que cette signature m'a frappé, peut-être l'artiste est-il jeune, je le suppose et je le désire. Cette façon d'interpréter la nature dans sa pleine lumière dans le *Repos* et *Une Rencontre,* que nous reproduisons ici d'après un croquis de l'artiste, n'est pas du premier venu. Je vois que M. Casimir Destrem peint à Toulouse; ceux qui vivent ainsi loin des influences et dans l'isolement de la province ont des chances pour rester originaux. Des paysans sont couchés sous bois dans des attitudes diverses; le fourré n'est pas épais, les arbres sont jeunes, le sol légèrement rampant monte jusqu'à moitié de l'horizon du tableau, on compte les troncs des arbres, tout s'éclaire en pleine lumière. Les attitudes sont justes, le ton est bien,

le sol est léger mais bien fouillé. Cela manque à coup sûr de l'idéal nécessaire, et il y a quelque sécheresse dans l'expression; mais, je le répète, c'est un nom à retenir. Qu'au contact des autres artistes plus habiles que lui, M. Destrem ne perde pas ses qualités personnelles et qu'il persévère dans sa voie.

Je ne saurais comprendre qu'un artiste qui n'a pas vécu dans l'intimité de son modèle, ou qui ne sait du moins rien de lui, puisse tracer un portrait ressemblant, fixer son regard habituel, lui donner sa juste expression, le surprendre dans sa pose et son geste familier, nous le livrer enfin vivant, palpitant de cette ressemblance qui n'a rien de fugitif, qui n'est pas la traduction accidentelle de l'impression que met sur son visage le nuage qui passe et qui l'assombrit, le sourire qui l'éclaire et qui l'illumine.

Je sais qu'à ce compte-là on ferait peu de portraits, la clientèle serait trop restreinte et le métier ne serait point enviable, mais jamais on n'exigea davantage d'un artiste que de venir lui demander, sur l'heure et sans poser la palette, de nous dire la vie, les tendances, le caractère, la philosophie peut-être d'un homme qui vient frapper à sa porte, d'un modèle qu'il n'avait pas vu hier, qu'il ne reverra plus demain. Et la femme, ce sphinx éternel, ce Protée exquis, changeant comme le ciel, mobile comme l'onde, qui pénétrera sa secrète pensée? Quel œil, rapide comme un objectif et fidèle comme un miroir, reflétera l'expression entrevue; quelle main preste, à la fois légère et profonde, la saura fixer? Quelle face humaine se ressemble à elle-même pendant une heure de suite et offre le lendemain l'expression qu'elle offrait la veille? Quand elle sort de la fête brillante et qu'elle ôte sa couronne de fleurs, indifférente et lasse, qui reconnaîtrait la mondaine à l'air vainqueur qui passait hautaine, écoutant passer son éloge dans les réflexions de la foule? Quand il a quitté la tribune ou l'atelier, quand il s'épanouit dans la joie douce de la famille ou se détend dans les loisirs de la vie privée, quelle face géniale d'homme d'État, de poëte, d'artiste, de penseur conserve le trait acéré, l'expression contenue, l'humidité du regard, le reflet sacré de l'action et du combat de la vie?

Demander à un portrait de nous faire penser, et exiger d'un artiste de nous intéresser avec la reproduction d'une face humaine qui nous est inconnue, c'est, je le répète, lui demander le génie. Nous ne devons pas être si exigeant et nous examinerons simplement si, parmi les centaines de *Messieurs* et de *Dames* qu'on nous a représentés dans des poses diverses, quelques-uns nous ont arrêté en nous impressionnant

et nous ont fait penser, non point à la bonne faiseuse ou même au peintre lui-même, mais au caractère du modèle, aux pensées qu'il est susceptible de remuer dans son cerveau, à la vie qui lui est habituelle; en un mot, si l'homme qui est là nous intéresse et sort vivant de son cadre en s'imposant par ce qui est immortel et qui doit se refléter sur son visage. C'est là notre point de vue : qu'on nous laisse faire, nous sommes trop épris de la peinture pour elle-même pour sacrifier absolument l'âme au corps.

M. Édouard Dubufe a envoyé deux beaux portraits, un *Philippe Rousseau*, solide, ressemblant *à crier* et d'une excellente physionomie; son *Émile Augier* manque peut-être d'un peu d'ampleur. Est-ce bien là le petit-fils de Pigault-Lebrun, le créateur du baron d'Estrigaud? Après son beau portrait de l'année dernière, on attendait M. Bastien-Lepage à son second essai; l'œuvre ne nous a pas causé de déception, mais il nous semble qu'elle a eu moins de succès que celle de l'heureux début. C'est toujours un avantage pour un artiste d'avoir pour modèle un homme en évidence; cette année, c'est le beau-père de la Constitution elle-même qui posait devant l'artiste. M. Wallon, qui nous a mis à tous quelques couronnes sur le front, — il y a vingt ans, hélas! — en appelant l'Université de France *alma mater*, sans avoir rien d'énergique ni de bien précis dans le caractère, a ce qu'on appelle une *tête* en terme d'atelier. Tout l'accent de la physionomie réside dans les yeux pâles comme une faïence de Moustier, et dans le teint très-légèrement plombé. C'était là l'écueil, et l'artiste est tombé dans le piége que lui tendait la nature; monter d'un demi-ton au-dessus de ce teint-là et exagérer d'un quart de ton seulement la pâleur des yeux, c'était verser dans un excès qui pouvait être fatal au tableau. Les mains de M. Wallon, aussi bien que celles du personnage de l'an dernier qui avaient fait prononcer le nom d'Holbein à quelques connaisseurs, sont exécutées d'une façon savante et large. M. Feyen-Perrin nous a donné M. Alphonse Daudet, l'auteur de *Fromont-Risler*, du *Petit-Chose*, de l'infortuné *Jack*, et de tant de touchantes poésies et nouvelles. C'était là un modèle qu'un portraitiste eût choisi « pour la gloire » et pour le plaisir de le peindre. M. Feyen-Perrin, qui a fait de grands progrès et dont on avait placé un peu trop haut la jolie toile, claire et conçue dans une jolie gamme, qu'il intitule *Les Cancalaises*, est resté un peu au-dessous de ce qu'on pouvait attendre de lui. Il a fait un bon portrait, je n'y contredis pas, mais c'est insuffisant; les yeux profonds et vifs, légèrement bistrés, pourraient s'accuser plus vivement, la barbe n'est absolument pas rendue.

Mlle Jacquemart ne nous étonne plus, elle poursuit sa carrière sans

jeter des torrents de lumière; mais en somme elle a un bon portrait, bien franc, bien campé, qui ne révèle nulle mièvrerie et se tient bien. Je préfère son *Général de Palikao* à l'homme d'État *in partibus* qui a posé dans sa robe de chambre; le *Comte de Chambrun* ne s'affirme pas, et



PORTRAIT DE Mlle SARAH BERNHARDT.

(Dessin de Mlle Abbéma, d'après son tableau.)

cependant lui aussi a une tête, et personne ne saurait lui reprocher de ne pas être un type.

Il faut en finir avec les célébrités et aborder les portraits multiples qui représentent Mlle Sarah Bernhardt. Je serai discret et je ne dirai pas un mot du modèle, je ne parlerai pas de son physique; c'est devenu de très-mauvais goût, et ce fut de tout temps une banalité qui n'eut

jamais d'excuse. Il y a des personnes fluides qui font des surprises, cela arrive tous les jours; quand on force avec autant de persistance son rôle d'impalpable, quand on se drape à dessein dans des plis étroits, au lieu de dissimuler ses défaillances, c'est qu'on est bien sûr de soi à l'heure où la vérité rayonne.

Nous avons donc deux Sarah; l'une c'est l'*Étrangère* d'Alexandre Dumas, plus étrange que nature, gardée par un grand lévrier d'Écosse. La jeune tragédienne, qui est une femme très-exceptionnellement douée et qui nous a tous étonnés par la volonté avec laquelle elle a pris au théâtre la belle place qu'elle occupe aujourd'hui, rêve dans son boudoir; elle s'essaye aux mélancolies profondes de Phèdre : « Ah! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts! » aux abattements indicibles qui succèdent aux fureurs d'Hermione. Couchée sur une molle ottomane qui ne messied point à Zaïre, elle a un geste romantique, se drape dans une robe de satin blanc qui fait des plis *de chic* et dont l'étoffe, la serrant à la façon d'un étroit sarreau, va mourir, comme une vague, bien au delà des pieds, sur le tapis de Perse d'un boudoir asiatique où l'or scintille, où brille la soie, où les grandes plantes tropicales rappellent sa patrie à la fille d'Othman. Pour parler d'une façon pratique et sèche, il y a trop de choses dans ce portrait-là, et puisque c'était le vœu du modèle ou celui du peintre de machiner un gigantesque tableau, je n'aurais pas hésité : puisque la personne tragique est évidemment l'accessoire dans l'œuvre, j'aurais hardiment fait un sujet et représenté une action. Comment s'intéresser au modèle pour le modèle lui-même dans ce fouillis brillant, plein de verve et volontairement brutal comme un décor de théâtre? La tête, les mains, la physionomie, l'expression, sont les dernières choses auxquelles je songe en pareil cas, et ceux qui cherchent l'âme courent le risque de ne trouver que le tapissier.

Je sais bien qu'il y a des effets de main et de grands yeux rêveurs perdus dans des pensers sans fin, mais « l'homme qui me rendra rêveuse pourra se vanter d'être un fameux lapin! » a écrit Gavarni.

M[lle] Abbema, qui a peint la deuxième édition de M[lle] Sarah, a représenté une sorte d'amazone à la ville. Tout d'abord j'ai été rebuté par ce portrait, une tache sommaire dans l'arcade sourcilière et un manque de modelé dans le visage m'avaient fait juger l'œuvre trop rapidement et m'éloigner sans en tenir grand compte. Peu à peu je suis revenu, j'ai étudié, j'ai apprécié et, tout bien pesé, je ne suis pas loin de trouver que c'est un bon portrait. Il y a là du caractère et une certaine sincérité de vues qui finissent par convaincre. La robe est énergiquement peinte aussi.

Reposons-nous avec M. Henner. C'est banal de le dire, car tout le monde

l'a senti, son portrait de *Mme Karakéhia* est un chef-d'œuvre, le mot n'est pas trop fort : avec le fameux portrait de M. de Calonne, une certaine femme en noir à robe bordée de fourrures de Léon Coignet, le portrait d'Armand Bertin, celui de Guizot, de Delaroche et deux ou trois autres,



MADAME LA BARONNE DE V***.

(Dessin de M. Chaplin, d'après son tableau.)

le portrait français du XIXe siècle pourra être représenté au Louvre. Les yeux, les chairs blanches et molles des femmes arméniennes y sont rendus admirablement, le costume est d'une sobriété et d'un rendu qui accuse le maître; un peu moins et ce ne serait plus assez, mais c'est complet.

M. Humbert a eu un grand succès récemment, on l'attendait à une

nouvelle épreuve; il ne s'est pas présenté hardiment et n'a envoyé qu'un portrait, celui de *Mme N...* — c'est l'initiale classique qui agace tant le public qui se soucie fort peu de la peinture et n'a qu'une idée fixe : savoir le nom du modèle. — Mme N... est très-bien exprimée, la tête est cherchée et trouvée, c'est la femme de son âge, ce qui est si rare à Paris où il n'y a plus de vieilles femmes depuis 1845. Les beaux cheveux semés de fils d'argent encadrent bien cette face placide, le modelé est serré, le costume est sobre; je regrette que les mains laissent à désirer.

M. Jacquet s'est fait une très-belle place avec sa *Rêveuse* de l'an dernier et, sans avoir le même charme, la *Paysanne* de cette année lui a gagné tous les suffrages; c'est jeune, c'est heureux, c'est ferme d'intention, consciencieux de rendu, large de facture et surtout d'un excellent choix. La jolie gaillarde que le rayon du soleil et le hâle ont bruni est encore toute humide de la sueur des champs, elle n'a pas perdu sa fraîcheur et sa grâce un peu lourde à ce rude labeur de la terre, on sent la femme qui pourrait aimer, et sa rusticité n'a rien de fruste. Dans la main appuyée sur la taille il manque quelques méplats qui donneraient mieux le mouvement, mais c'est charmant, c'est jeune et on ose dire que, tout aimable que cela est, il y a de la force.

Le portrait de *Madame J...*, — on dit que c'est la mère de l'artiste, — est une œuvre digne du même pinceau; là c'est tout à fait l'envers du portrait de M. Humbert, les mains sont vivantes au possible, grasses et morbides, aussi savantes de dessin que solides de couleurs; mais la tête, si caractérisée, si cherchée dans ses plans et d'une expression qui s'impose, manque de morbidesse et les chairs du masque ne vivent point. Il faut louer l'arrangement des draperies, un peu étranges peut-être, et qui manquent de modernité, mais dont le dessin et le rendu sont parfaits et d'une coloration excellente.

M. Cot, depuis quelques années, est devenu l'un des portraitistes le plus en vue, il a de belles qualités, et cette année son grand portrait d'apparat de *Mme de M..., comtesse de P...*, réunit presque toutes les conditions que nous exigeons d'une œuvre de ce genre. La belle tête grave de la comtesse est supérieure comme dessin et comme expression, les noirs de la robe sont excellents; à côté de cela, le portrait ne s'est pas absolument imposé. J'en cherche la raison, et je la trouve dans les fonds qui prennent trop d'importance; je ne suis pas le seul qui ait exprimé cette opinion, car on a beaucoup reproché au peintre la chaise accessoire sur laquelle il s'est complaisamment trop arrêté; cette grande architecture des fonds, si sobre qu'elle paraisse, ne l'est point encore assez. Quand on aborde ces représentations plastiques faites pour des

appartements d'apparat et pour prendre leur place parmi les images des ancêtres, il faut toujours sacrifier impitoyablement ce qui n'est pas le corps et noyer le reste dans l'harmonie de l'air : peu à peu l'œil découvre et s'intéresse, mais la figure principale n'a pas perdu son intérêt.

Il me faut citer au moins pour mémoire le portrait de *M. Jean-Paul Laurens* peint par lui-même, c'est bien beau et bien franc.

Dans le pinceau de M. Harlamoff il y a quelque chose de lourd et de matériel qui rattache durement à la terre ceux qui sont le mieux faits pour planer. Le portrait de *Mme Viardot* de l'année dernière nous avait tout à fait découragé malgré ses qualités de relief; celui de M. Tourgueneff de cette année nous fait revenir sur notre impression, mais la touche est toujours bien lourde; il y a dans les yeux des transparences excellentes et l'habit est franchement peint; c'est, dit-on, d'une ressemblance accomplie, mais je croirais difficilement que l'admirable conteur des *Récits d'un chasseur*, de *Fumée*, et de tant d'œuvres exquises écrites en deux langues, n'offre pas l'occasion d'un portrait plus *psychique*. Les Belges, de tout temps, ont été d'excellents portraitistes, ils ont une belle tradition. M. Wauters a donné un bon portrait d'enfant, et M. de Winne, qui tient une haute place dans l'École, la continue avec honneur, tout en gardant sa personnalité. Personne n'a oublié l'étonnant portrait, exposé il y a quelques années, d'un personnage en habit noir, qui portait un pince-nez; aujourd'hui M. de Winne a envoyé *M. Firmin R...*, ancien ministre plénipotentiaire de Belgique à Paris, modelé dans une gamme claire, ce qui est tout à fait le parti pris de l'artiste qui a ce rare bonheur de peindre *blond*.

J'aurais voulu une meilleure place pour M. Orchardson, c'est un homme; depuis dix ans nous le suivons à Royal Academy, et il dépense beaucoup de talent dans toutes ses productions; ses deux portraits que nous connaissions déjà ont une belle tenue, les chairs sont vivantes, les mains sont bien dessinées; je trouve toujours dans le coloriste un parti pris de dessous ou peut-être de dessus verts qui nuit parfois beaucoup à ses œuvres. C'est très-sensible dans son exposition de Londres, cette année; c'est la marque de fabrique de l'artiste, son cachet évident et son originalité. Il y aurait de la gloire pour lui à se dépayser et à bannir de sa palette ces tons verts qu'il répand volontiers dans ses fonds et parfois même sur les chairs.

M. Renard a eu un grand succès : à un certain point de vue son portrait de la *Grand'Mère* est extraordinaire, il y a des recherches de dessin et des bonheurs d'expression dans les yeux humides; la face émaciée par la vieillesse, les yeux ridés, les paupières rougies sont

étonnamment rendues; tous ceux qui connaissent un peu l'art ont prononcé le nom de Denner devant cette toile, et je regrette d'y constater quelque chose de blaireauté et de poncé dans les chairs des joues et du menton; elles semblent tout d'abord avoir été peintes avec plus d'énergie, puis, après coup, s'être affadies sous un travail patient.

Devons-nous classer M. Durangel qui a fait de bien réels progrès depuis quelques années; je n'aurais pas hésité à donner à son portrait de *M. H. Dorville* mieux qu'une mention honorable; le sujet biblique exposé par l'artiste indique aussi une autre ambition, et quoiqu'il ait entrepris là une rude tâche, il a réussi à nous intéresser. Signalons aussi le portrait du *Grand chancelier de la Légion d'honneur*, par Adolphe Yvon, qui se retire un peu trop sous sa tente. Le général Vinoy, dans sa verte vieillesse, est très-bien rendu, et cette toile tiendra dignement sa place dans la salle des grands chanceliers, que le général a disposée dans son palais reconstruit grâce à son initiative.

Faut-il ranger parmi les portraitistes MM. Chaplin, Duez, Hirsch, Amand Gautier? M. Chaplin affirme qu'il a peint le *Portrait de madame la baronne de V...*; mais la figure ne diffère pas beaucoup de ses fantaisies habituelles; elle a les qualités de l'artiste, une certaine grâce qui peut facilement dégénérer en afféterie, et un charme un peu mièvre; n'est-ce pas, du reste, sa marque de fabrique? On s'est beaucoup élevé contre M. Chaplin en lui reprochant de continuer une école de décadence qui a eu son heure de gloire et dont le productions sont si hautement estimées aujourd'hui. J'aurai le courage de le défendre malgré le réalisme et les peintres *solides*. On peint comme on peut, mais on compose et on conçoit comme on veut; pour moi qui cherche chez un artiste les qualités par lesquelles il se recommande, je sens que chez M. Chaplin, le peintre trouve souvent des colorations blondes qui sont d'un grand charme, qu'il frippe joliment une jupe et trousse bien un museau fripon. M. de la Popelinière eût apprécié ses Martines et ses Babet; il a, en effet, en lui un reflet des maîtres français.

Je sais un grand gré à M. Hirsch d'avoir essayé de peindre une figure moderne en plein air dans un jardin : encore une tentative comme celle-là et son talent progressera certainement.

Le premier succès de M. Duez l'a encouragé, il récidive. Au point de vue du goût, je n'accepte pas le *Portrait de M. A. B....* Ce n'est pas la dimension qui convient à l'œuvre conçue comme elle l'est, c'est-à-dire avec trois tons. J'aime beaucoup *les Pivoines*. C'est aimable de ton, et d'un ton plein de substance; il y aussi de jolies oppositions de noir et de rose. Comme horticulteur, je pourrais élever une objection sur la



« MES FILLES », PAR M. MAILLART.

(Dessin de l'artiste d'après son tableau.)

hauteur de la plante qui n'est pas un arbuste aussi puissant, mais comme peintre, je me déclare satisfait et M. Dreyfus a bien fait de s'emparer de cette toile.

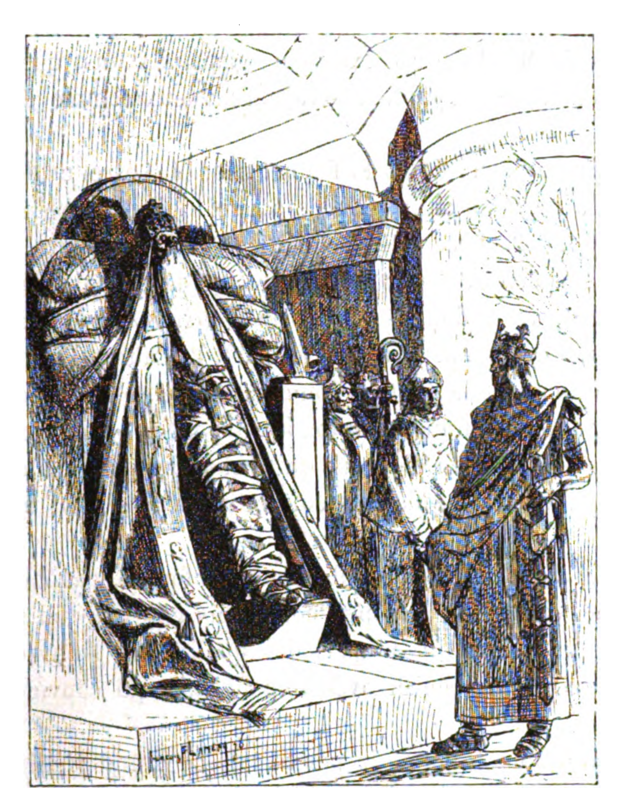
J'ai toujours goûté la tenue des portraits de M. Laroche; cela « ne crève pas le plafond, » comme dit Alphonse Karr, mais c'est bien pensé, bien peint et toujours d'un cachet comme il faut. M. Faure apporte aussi dans ce qu'il fait des qualités de même ordre, il a perdu un peu le côté de vie et de relief qui nous avait séduit dans son *Ève*. *Le général Schneegans*, de M. Mangin est une œuvre, et j'ai ressenti un vif plaisir en voyant le jury donner une médaille à cet artiste. Je voudrais qu'il fût jeune, car il peut devenir un peintre bien distingué. Je parlais, en commençant, de cette pénétration de vie qui va jusqu'au cœur et cherche l'homme sous le masque; voilà un parfait exemple, cela n'a rien de fier, de vainqueur, ce n'est même pas d'une brosse bien vive, mais c'est d'un esprit mûr et d'un artiste ému; les yeux sont tout à fait remarquables; en passant devant ce portrait-là on se dit qu'on aimerait à serrer la main du modèle, qui doit être profond, énergique et bon. L'habit est très-intéressant par la façon dont il est peint : voilà une étoffe où le gris joue son rôle nécessaire. M. Mangin a aussi un portrait de femme en robe de velours dont la tête est très-bien étudiée; je trouve cependant le fonds un peu opaque.

Il y a des enfants charmants au Salon, je voudrais les voir tous sortir de leurs cadres pour venir jouer ensemble; ceux de M. Monvel sont sobrement exprimés, nettement posés; ceux de M. Maillart, si joliment dessinés, sont d'une coloration absolument conventionnelle, mais ils n'en restent pas moins séduisants; ils restent enfants dans le geste, ce qui est bien rare en peinture. L'*Henri* de M. Lobrichon est très-joli, très-bien dessiné, c'est un artiste qui a la passion des enfants et qui les aime comme M. Lambert aime les chats et comme M. Melin aime les chiens, mais il n'est pas de plus exquis petit animal que ces babys-là; il y a un monde dans leurs gestes et dans leurs grands yeux étonnés. M. Blanchard, qui a peint une bonne toile très-harmonieuse et d'un bon aspect, le *Lutrin*, a aussi un portrait d'enfant très-séduisant.

M. Mathey a fait un excellent portrait, très-juste, très-vivant et d'une intention qui va loin. On a prononcé le nom de réalisme en face de ce jeune homme assis sur son canapé dans une chambre d'artiste : réalisme, soit — quoique le mot soit simplement *bête* et mal choisi, — mais il y a là une lumière vraie, et celui qui peint une tête bien modelée, claire, mettant les choses à leur vrai plan, saisissant un être dans son apparence exacte tout en faisant son choix, comme M. Gervex et M. Mathey,

est bien plus près d'être un peintre que ceux qui ne sont pas harmonieux dans leur froide convention. Nous sommes de l'avis du jury qui a décerné une médaille à M. Mathey.

J'ai noté encore nombre de portraitistes; Mlle Félicie Schneider, par exemple, est de celles dont on cherche les toiles au Salon, parce qu'on se souvient de ses antécédents; il n'y a pas une note nouvelle, mais cela



BARBEROUSSE AU TOMBEAU DE CHARLEMAGNE.

(Dessin de M. F. Flameng, d'après son tableau.)

se tient bien et elle suit honorablement sa voie. Une autre Félicie, Mlle Mégret, envoie le portrait de Mme H..., figure exacte, assez vivante, qui n'est pas d'un grand goût, mais qui accuse plus de fermeté que les femmes n'en mettent généralement dans l'exécution. Une autre dame, Mme Marie Petit, expose un portrait d'homme, flottant, peu accusé, avec des mains mollement dessinées, et qui cependant est une œuvre honnête. On peut avoir fait de ces portraits-là et prendre tout d'un coup son vol. Il y a aussi Mme Lemaire qui ne se cache pas d'être allée à l'école chez

le peintre des *Jours heureux*. Cette année elle a peint *Corinne*, elle n'est pas au cap Misène, au contraire; c'est un titre littéraire qui n'est pas bien convaincant, mais je veux admirer sans réserve les bourriches de fleurs et les fruits de cette artiste. Les chrysanthèmes, grenades et giroflées qu'elle a signées sont éclatantes de lumières, solides de ton et accusent un pinceau vigoureux.

C'est la première fois, je crois, que je constate la présence de M. Lix à l'Exposition comme portraitiste; à côté de sa *Cueillette de violettes*, son portrait de Mme L... est excellent; dans dix ans, quand le temps l'aura un peu patiné, ce tableau sera harmonieux comme une œuvre de maître.

Il me reste à parler de M. F. Flameng, de M. Lesrel et de M. Magaud. Le premier a peint un archevêque espagnol qui probablement connaissait Valdès Léal, Pachèco et Ribeira, et aimait la puissance de coloration et la gamme violente; il s'est laissé modeler dans une gamme plus que vigoureuse. Du reste dans le *Barberousse visitant le tombeau de Charlemagne*, sujet évidemment inspiré de M. J.-P. Laurens son maître, l'artiste a aussi abusé de ces reflets sombres qui semblent produits par des torches nocturnes éclairant de profondes hypogées. Dans la crypte, c'était de mise; dans le portrait d'évêque qui accuse des dons comme peintre et de la conscience comme dessinateur, ce parti pris était moins admissible.

M. Lesrel avait dans le grand salon du fond à gauche un portrait très-cherché, très-étudié, un peu noir, mais gâté par un fond de cuir de Cordoue qui annule la plupart des qualités de l'œuvre. C'est une grande affaire que de choisir avec soin le fond qui convient à un portrait.

M. Magaud nous a donné le portrait de ce grand vieillard qui a *vu les années de Pierre* et qui, dans sa robe de drap blanc, trône au Vatican, portant vaillamment le poids des années et ses hautes infortunes. C'est un des plus beaux portraits qu'il soit donné de faire que celui de Pie IX; à dix pas on ne voit que la flamme de l'œil qui éclate. Par deux fois trompant la vigilance de Pietro, le custode de la chapelle Sixtine, et faisant complice de notre curiosité l'archer bariolé de la salle Clémentine, nous avons pénétré jusqu'à ce petit couloir étrange suspendu comme une passerelle fermée sur un abîme, dans les hautes cours immenses du Vatican, et, à côté de l'indulgent Mgr Pacca, nous avons pu surprendre le saint-père, l'observant à la dérobée, alors qu'il recevait quelques pèlerins venus de par delà les mers. Cet œil extraordinaire ne sort plus de l'esprit, c'est un charbon ardent qui luit dans une cendre argentée, il n'y a abso-

lument pas de lèvre et aucune tache ne dérange cet effet simple et étonnant et qui s'incruste dans le souvenir pour peu qu'on soit un peu peintre. Ce n'est pas de la pâleur, c'est un ton fin que la palette de M. Magaud n'a pas retrouvé; je ne sens pas non plus le pétillement spirituel de l'œil de ce vieillard qui sera probablement un grand pape dans l'histoire par les événements extraordinaires qui se sont accomplis sous son pontificat.

CHARLES YRIARTE.

(La fin prochainement.)



L'ARCHITECTURE IONIQUE EN IONIE

LE TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN[1]

III.

FOUILLES.



E temple de Didymes a été renversé par un tremblement de terre, à une époque assez récente, car une petite église a été ensevelie par la catastrophe. Les tambours des colonnes et les blocs énormes qui formaient les murs du naos ont été précipités en tous sens, les uns dans l'intérieur du périmètre de l'édifice, les autres bien loin au delà. Trois colonnes seulement sont encore debout, deux au nord adjacentes, une autre au sud, isolée. Ces trois colonnes dominent de beaucoup l'amoncellement des débris et se voient de fort loin en mer. Au commencement de ce siècle, des Grecs de Samos sont venus bâtir un village en cet endroit. Ces gens, s'ils ne démentent pas toujours le proverbe fort en vogue dans l'Archipel : « Σαμιώτης, κλέπτης : Samien, voleur », sont intelligents, actifs et bons ouvriers. Les maisons assez misérables qu'ils se sont construites se pressent tout autour du temple, grimpent même çà et là sur les ruines, s'appuient sans façon aux colonnes, aux restes de murs. Du côté est, sur un monticule formé par les décombres, s'élève un moulin à vent.

C'est de ce moulin que l'on peut le mieux se rendre compte de l'aspect et du plan des ruines. Si on regarde de là vers le sud-ouest, on

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p, 497.

aperçoit à ses pieds un vaste espace rectangulaire dont les côtés sont dessinés par de grandes masses de blocs superposés en désordre. Le niveau général atteint par la crête de ces entassements de blocs est à peu près à la hauteur des terrasses des plus hautes maisons du village. Le milieu de ce rectangle forme une dépression qui était, avant les fouilles, remplie elle aussi de blocs, ceux-là alignés à côté les uns des autres, comme si un grand pan de mur s'était écroulé d'une seule masse et ne s'était disjoint qu'après sa chute. Cette dépression était tout entière couverte d'épaisses touffes de figuiers sauvages, poussés entre les interstices des blocs, et qui, trouvant là une fraîcheur constante, manifestaient leur vigueur par le vert sombre de leur feuillage. En se glissant entre les branches, on apercevait, vers le fond de la cavité qu'ils recouvraient, des fragments d'architecture et de sculpture monumentale, déjà, pour la plupart, dessinés tant bien que mal dans les ouvrages des Dilettanti et de Texier. Çà et là aussi, dans les intervalles des blocs accumulés en bourrelet sur les côtés du rectangle, on entrevoyait les restes d'un gros mur. Cet espace rectangulaire était évidemment le naos, et comme aucune ouverture n'existait au fond, le pronaos devait certainement être cherché vers l'est, soit sous le moulin, soit plus loin encore.

De notre poste d'observation, tournons-nous maintenant vers le nord. Presque à nos pieds, au bas du monticule sur le sommet duquel nous sommes, deux grandes et belles colonnes sont encore debout, cannelées, bien conservées. Au-dessus de leurs chapiteaux est encore en place le morceau d'architrave qui les relie. Le bas de ces deux colonnes est enfoui sous terre, et une maison s'appuie à l'une d'entre elles. Si en partant de ces deux colonnes on fait le tour du naos par l'ouest, on rencontre de distance en distance, dans les rues et au fond des maisons, des bases de colonnes et des tambours tombés les uns sur les autres comme des capucins de cartes. Ce n'est que du côté sud du temple, et dans une position symétrique à celle de la plus orientale des deux colonnes du côté nord, qu'il s'en trouve une troisième debout, en partie enfouie comme les autres, et restée épannelée. Les Grecs, on le sait, ne taillaient les cannelures qu'une fois tous les tambours mis en place, afin d'éviter les cassures des arêtes, pendant l'opération difficile du montage. Sur le chapiteau de cette colonne s'était établi au moyen âge un moine stylite : on voit encore les restes de la maisonnette qu'il avait bâtie là pour s'abriter.

A l'est des ruines, entre cette colonne non terminée et les deux du côté nord, s'abaisse, depuis le moulin, une longue pente douce où les blocs sont recouverts de terre, et au milieu de laquelle s'élèvent deux

maisons contiguës. Au bas de la pente, d'autres maisons se pressent, des deux côtés d'une rue dirigée du nord au sud; au delà de cette rue s'étend le gros du village.

Tel était l'état des ruines de Didymes lorsque, dans les premiers jours de mai 1873, nous vînmes, M. A. Thomas et moi, nous établir dans le village.

Déblayer complétement le temple était un travail trop considérable pour qu'il fût possible de songer un seul instant à l'entreprendre, avec la somme dont je disposais encore[1], et avec le matériel fort restreint que j'avais entre les mains : deux paires de moufles en fer, quelques bois de bigues, quelques câbles, trois crics, des pinces, des pioches, des pelles et des brouettes. Il ne pouvait être question que de deux choses : recueillir les renseignements nécessaires à mon compagnon de voyage pour une restauration de l'édifice; extraire des ruines et expédier en France les morceaux de sculpture monumentale déjà visibles, et ceux que le hasard des fouilles ferait découvrir.

Je m'occupai aussitôt d'accomplir ce double programme.

Malheureusement une des parties du temple les plus intéressantes à tous égards, le fond du pronaos et sa communication avec le naos, était évidemment juste sous la montagne de débris au sommet de laquelle s'élevait le moulin. Acheter ce moulin, le détruire et déblayer l'énorme amas de ruines qui lui servait de soubassement, eût été beaucoup trop coûteux. Travailler au-dessous de lui, au pied de cet amoncellement de blocs superposés au hasard, sujets par suite à glisser et à s'ébouler à l'improviste, était chose fort délicate.

Gênés par cet obstacle insurmontable, force nous était de borner notre tâche aux quatre points suivants :

1° Dans le naos, il fallait reconnaître le niveau du dallage antique, la place de la fissure sacrée, la disposition, le long du mur de la cella, des pilastres qui le soutenaient à l'intérieur, et la décoration de la base de ces pilastres. Il fallait enfin chercher s'il ne restait pas quelque débris du piédestal de la statue du dieu; la statue même étant en bronze, il n'y avait aucun espoir de la retrouver.

2° Dans la partie du pronaos située à la hauteur du moulin, on voyait du côté sud une sorte de chambre rectangulaire creuse, obstruée par de gros blocs entre lesquels il était impossible de passer. Quelques vieillards se rappelaient avoir pu, dans leur enfance, se glisser dans cette cavité et y avoir trouvé un escalier comblé, au bout de quelques mar-

1. J'avais déjà fait des fouilles considérables à Milet et à Héraclée du Latmos.



CHAPITEAU DE PILASTRE.

(Temple de Didymes.)

ches, par les terres éboulées. On ne pouvait déblayer cet escalier sans ébranler le monticule du moulin, mais la même recherche était possible du côté nord, où un plus grand espace existait entre le moulin et le mur latéral du pronaos. Bien que de ce côté l'amoncellement des terres ne laissât voir aucune trace de chambre, il était probable qu'il existait là une disposition analogue à celle du côté sud. Il était important de vérifier cette particularité si originale dans la disposition d'un temple grec.

3° Au pied des deux colonnes du côté nord, la configuration du terrain se prêtait particulièrement à la recherche de la base du mur du naos et de la base des colonnes elles-mêmes. Le dallage du péristyle une fois trouvé, il resterait à mesurer, au moyen d'un échafaudage, la hauteur et le galbe des colonnes, et à en dessiner le chapiteau.

4° Enfin, au moment même où nous nous installions à Didymes, M. Richard Wood avait le bonheur de découvrir, au milieu des ruines malheureusement bien saccagées de l'Artémision d'Éphèse, une des bases de colonnes sculptées, mentionnées par Pline dans un texte célèbre et torturé de toutes les manières par les commentateurs modernes. J'avais pu voir moi-même, à la station d'Ayasolouk, cette base, l'œuvre la plus admirable de la sculpture décorative grecque, après les frises du Parthénon. Le temple de Didymes, contemporain de celui d'Éphèse, n'avait-il pas, lui aussi, quelques-unes de ses colonnes décorées de bases sculptées? S'il en était ainsi, c'était évidemment du côté de la façade qu'on avait le plus de chance de faire une heureuse trouvaille. Quoique les maisons couvrissent en partie cette façade et rendissent de ce côté les travaux fort difficiles, il fallait à tout prix tenter cette recherche.

Ce programme une fois arrêté, et les négociations nécessaires pour l'expropriation de quelques jardinets, fours et pans de mur, menées à bien, non sans mille glapissements, pleurs et malédictions de la part des femmes, et sans force tentatives des gros bonnets du village pour exploiter le besoin que j'avais de leur concours, les quatre points furent attaqués simultanément dès les premiers jours de mai. A partir de ce moment, les fouilles furent poussées avec une activité soutenue jusqu'à la fin de juillet. Le nombre des ouvriers employés ne fut jamais inférieur à cinquante, et s'éleva parfois jusqu'à la centaine. C'était le plus grand nombre d'hommes que l'on pût faire travailler utilement sur un espace aussi restreint.

De nos quatre fouilles, la première, celle du naos, fut loin de donner les résultats que nous en attendions. Une fois que la mine eut un peu

déblayé le terrain, une tranchée longitudinale fut ouverte dans l'axe de la cella, et sur toute la longueur possible. Au bout de trois semaines, on était déjà parvenu à un niveau beaucoup plus bas que celui du péristyle du temple, et cependant la pioche ne rencontrait encore ni le dallage du naos, ni le massif de construction sur lequel ce dallage, s'il avait jamais existé, eût forcément dû reposer. Une tranchée transversale, poussée de l'extrémité est de la première vers le mur sud du temple, nous fit bientôt découvrir le pied de ce mur : il était en effet de beaucoup en contre-bas du sol du péristyle, mais cependant au-dessus du niveau auquel était descendue la première tranchée. Celle-ci cependant continuait à se creuser péniblement; il avait fallu établir des banquettes pour le pelletage des terres, et déjà les ouvriers avaient grand'peine à jeter les déblais sur ces banquettes. Les deux parois de la tranchée, presque verticales, et formées de terre meuble surmontée d'une masse pesante de blocs, menaçaient de s'ébouler sur les ouvriers. Force me fut d'arrêter le travail, sans avoir pu ni atteindre la place où avait dû être la statue, ni parvenir à la profondeur du sol antique au milieu de la cella, à l'endroit où avaient dû être la fissure sacrée et l'*Omphalos* prophétique. Malgré cette déception, la fouille n'en avait pas moins constaté d'une manière certaine deux faits fort importants :

1° Le pied du mur de la cella était, à l'intérieur, beaucoup plus bas qu'à l'extérieur.

2° Le sol au milieu du temple était encore plus bas, et en ce point il n'y avait jamais eu de dallage. Nous reviendrons longuement sur ces résultats lorsque nous entreprendrons la restauration du temple.

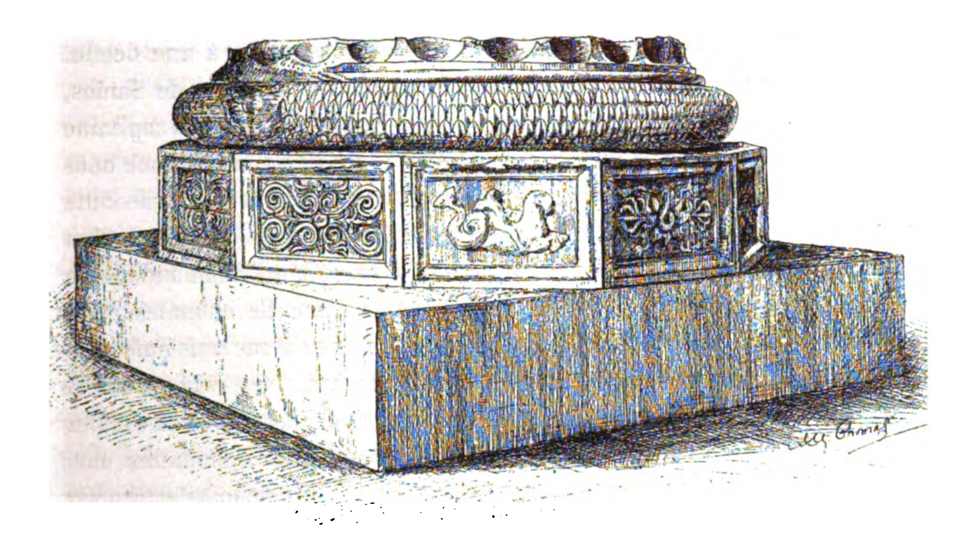
Restait à dégager la porte par laquelle la cella communiquait avec le pronaos. Serait-il possible de le faire? la chose était fort douteuse. Toute cette partie était en effet couverte d'énormes blocs entassés les uns sur les autres et arc-boutés réciproquement, de sorte que le déplacement d'un seul pouvait entraîner l'écroulement de plusieurs autres; or, immédiatement au-dessus, était la plate-forme du moulin. La terre qui remplissait les interstices de ces blocs empêchait de se rendre compte des dimensions de chacun d'eux, de l'effet que pouvaient produire les pinces et les crics, et compliquait singulièrement le travail.

Néanmoins, un petit nombre d'ouvriers, choisis parmi les plus forts et les plus adroits, furent mis à l'œuvre et attentivement dirigés. On fit d'abord crouler quelques blocs qui roulèrent comme une avalanche jusqu'au fond de la tranchée creusée au milieu de la cella. On put apercevoir alors le haut des demi-colonnes engagées qui flanquaient la porte et auxquelles avait appartenu un beau chapiteau corinthien dessiné jadis

par les Dilettanti et détruit depuis. Ensuite, en calant avec des pierres et des bois mis en tous sens les blocs qu'il était impossible d'enlever, on put creuser entre ces deux demi-colonnes une sorte de trou de taupe, qui permit d'apercevoir successivement les jambages, puis le seuil de la porte, de constater que ce seuil était à plus de $3^m,50$ au-dessus du pied du mur de la cella, du côté intérieur, enfin d'apercevoir les premières marches de l'escalier qui rattrapait cette différence de niveau et permettait de descendre du pronaos dans le sanctuaire. Ainsi se trouvaient confirmés les résultats de la fouille précédente et expliqués des textes précis, relatifs au temple de Delphes, qui n'avaient jamais été compris jusque-là. Nous y reviendrons tout à l'heure.

Si les trois fouilles entreprises dans le naos n'avaient pu, à cause des difficultés matérielles, donner tous les résultats que nous en attendions, en revanche celle entreprise au nord du moulin, pour vérifier s'il n'y avait pas de ce côté un escalier semblable à celui dont on apercevait les indices du côté sud, réussit beaucoup mieux et put être poussée beaucoup plus loin que nous ne l'avions espéré. Il suffit d'enlever quelques pieds de terre mêlée d'éclats de pierre pour dégager la cage d'un escalier de marbre à deux volées parallèles, fort bien conservé, et dont nous atteignîmes au bout de quinze marches le palier inférieur. Sur ce palier s'ouvrait à gauche, c'est-à-dire du côté de l'axe du pronaos, une porte large de $1^m,80$, encombrée de terre, d'éclats de pierre et de blocs à demi en équilibre; les deux jambages de cette porte, en beau marbre blanc, avaient été lors de la ruine de l'édifice fortement ébranlés. Sur le seuil, on voyait encore les trous de scellement des gonds, ceux où entraient les verrous des battants, et les sillons circulaires creusés par le tournage de ces derniers. Pourrions-nous nous avancer au delà de ce seuil, pénétrer, ne fût-ce que de quelques pieds, dans l'espace compris entre les deux escaliers et sur lequel s'élevait ce moulin maudit dont nous aurions salué avec une joie peu charitable l'incendie ou l'éboulement? le danger de l'entreprise était si évident que nous ne trouvâmes parmi nos ouvriers qu'un seul homme assez *casse-cou* pour consentir à travailler en cet endroit : c'était un nommé Pavlos, à moitié fou et qui s'était épris d'affection pour nous parce que nous le défendions de notre mieux contre les lazzis et les bourrades de ses camarades; il travaillait à petits coups, attaché par les reins à une corde dont deux hommes, postés en haut de l'escalier, tenaient l'autre bout, prêts à hisser vivement si quelque éboulement s'annonçait. Mon contre-maître, M. A. Veux, jeune Français Smyrniote fort intelligent, ou moi-même, restions sans cesse les yeux fixés sur la muraille du remblai que notre homme affouillait à

la base. Nous pûmes ainsi dégager, au delà du seuil, un degré; le palier inférieur de l'escalier était donc plus haut que le dallage de la salle sur laquelle s'ouvrait la porte. A ce moment la fouille présentait l'aspect d'une niche creusée dans un sol friable à l'extrême, composé qu'il était de poussière et de menus débris, et au-dessus de cette niche étaient suspendus des blocs branlants impossibles à soutenir au moyen des bois en ma possession, et dont l'étranglement de la porte empêchait seul la projection en avant. Le danger devenait si sérieux que je ne crus pas pouvoir exposer plus longtemps la vie d'un homme, et fis abandonner



BASE DODÉCAGONE.

(Temple de Didymes.)

le chantier. Aussi bien avions-nous éclairci complétement le problème qui nous occupait, et acquis la certitude :

1° Que le fond du pronaos ne communiquait pas directement avec le naos, suivant la disposition ordinaire des temples, mais formait une salle séparée dont les textes relatifs au temple de Delphes nous faisaient connaître le nom grec, l'οἶκος ou *chambre;*

2° Que des deux côtés de cette salle se trouvaient des escaliers donnant accès à un comble situé au-dessus du pronaos.

Commencée en même temps que celle de l'escalier, la fouille des colonnes était terminée bien auparavant. Un jeu de moufles, fixé à un long câble passé autour de l'architrave, servit à retirer les blocs tombés

des parties supérieures du mur du naos. Après avoir ainsi enlevé cinq mètres de remblai, on découvrit la moulure qui ornait le bas du mur du temple, et en même temps les bases des deux colonnes, assez bien conservées, et peu différentes des bases de Priène, du Mausolée et d'Éphèse. La difficulté de supprimer une rue du village, jointe à la profondeur du remblai, nous décida à ne pas continuer la fouille en avant jusqu'aux degrés du péristyle dont le nombre resta ainsi indéterminé.

La base relevée, il fallait trouver par une mesure directe la hauteur exacte de la colonne, évaluée par Texier d'après une triangulation approximative à environ 20 mètres, et en dessiner le chapiteau dont on n'avait que des croquis assez peu exacts. Du monticule du moulin, nous fîmes donc lancer par-dessus l'architrave une pierre attachée à une ficelle. Cette ficelle servit à hisser une corde. Alors un vieux marin de Samos, plein d'ardeur et très-ingambe malgré ses soixante-dix ans, le « capitaine Zaccaria », comme son humeur raisonneuse et ses airs d'importance nous l'avaient fait familièrement appeler, grimpa comme un chat le long de cette corde et amarra solidement au moyen de câbles passés au-dessus d'un des chapiteaux deux poulies qui servirent à monter un échafaudage de planches construit de manière à faire tout le tour d'une des colonnes. Nous nous faisions hisser jusqu'à cet échafaudage au moyen d'une troisième poulie et d'une corde terminée par une boucle. Le vent, très-violent sur la côte d'Asie Mineure pendant l'été, faisait bien grincer les câbles et vaciller cette galerie de bois suspendue à 20 mètres en l'air. Néanmoins mon compagnon de voyage put y travailler plusieurs jours de suite et relever avec la plus minutieuse exactitude tous les détails du chapiteau.

Cependant notre attention se concentrait peu à peu sur les travaux du pronaos, et à mesure que la fin ou le ralentissement des autres fouilles le permettait, c'est là que je reportais ouvriers et matériel.

Ce côté des ruines formait, nous l'avons vu, une longue pente douce recouverte de terre, et s'abaissant depuis le moulin jusqu'au plus épais du village. Une rue dirigée du nord au sud et bordée de deux rangées de maisons occupait le bas de la pente. Autant que nous pouvions en juger, elle recouvrait en grande partie la rangée de colonnes de façade. Au milieu de l'espace entre cette rue et le moulin s'élevaient deux maisons à l'une desquelles était attenant un petit jardinet de 8 ou 10 mètres carrés à peine. Qui n'a point entendu glapir, sangloter, hoqueter les femmes des villages grecs, à une lamentation funèbre (μυριολογία), ne peut se faire une idée de la tempête que souleva l'expropriation de ces quinze ou vingt pieds de tomates et de cette brassée de haricots, mieux payés par nous qu'ils ne l'eussent été à Paris à la fin du siége. Il fallut l'in-

tervention du *Medjlis* (conseil des notables) pour arrêter ce torrent de larmes, entrecoupées de menaces et accompagnées de spasmes nerveux, devant lequel les ouvriers avaient dû s'arrêter ; le calme rétabli, on se mit vivement à l'œuvre.

Nous avions choisi comme point de départ de nos fouilles l'extrémité du mur latéral sud du pronaos, en termes techniques la παραστάς ou ante méridionale. En ce point la destruction du jardinet nous donnait assez de place pour nous remuer, tandis que du côté nord du pronaos il eût fallu commencer par la démolition de deux maisons. Le haut du mur fut bientôt dégagé jusqu'à son extrémité et peu après apparurent presque simultanément la colonne située dans le prolongement de l'ante, et celle placée à la hauteur de l'ante, à l'intérieur du pronaos, cette dernière assez abîmée, l'autre parfaitement intacte; le remblai était formé de ce côté d'un mélange de gros blocs d'architrave, de tambours brisés, de fragments de caissons, enchevêtrés les uns dans les autres et empâtés dans une terre compacte. Pour comble de malechance, le voisinage des maisons interdisait de recourir à la mine. Il fallut embraguer tous ces blocs l'un après l'autre, les hisser au moyen d'une bigue et d'un palan, puis les tirer à travers une ruelle étroite et tortueuse. Aussi est-ce avec de grandes fatigues que l'on parvint à la profondeur d'une dizaine de pieds, profondeur à laquelle on trouva à la fois, et la base de l'ante, décorée d'une moulure admirablement belle et bien conservée, et la base de la colonne située en avant, intacte elle aussi, et semblable à celle des deux colonnes du côté nord. Nous reconnûmes encore deux des colonnes situées dans l'intervalle des antes, et dont il était nécessaire de connaître la position pour dresser le plan exact du pronaos.

Pendant que ces dernières recherches s'achevaient, un grand effort était fait pour mettre à découvert la colonne extérieure de la façade, située dans le prolongement de l'ante et immédiatement au delà de celle qui avait été dégagée de prime abord. Le souvenir de la base sculptée trouvée par M. Wood à Éphèse me trottait dans la tête. Aussi portai-je de ce côté-là mes meilleurs ouvriers et la plus grande partie de mon faible matériel.

Le haut de la colonne cherchée fut assez vite trouvé et mis à nu sur la moitié de son pourtour tournée vers le temple; la moitié extérieure restait engagée sous le mur d'une maison. Mais lorsqu'il fallut creuser plus profondément, de grandes difficultés se présentèrent. Toute la colonne était en effet comme encastrée dans un mur formé par la juxtaposition de gros blocs pris à des édifices antiques. Ce mur, évidemment construit au moyen âge, avant la destruction du Didyméon, pour barrer

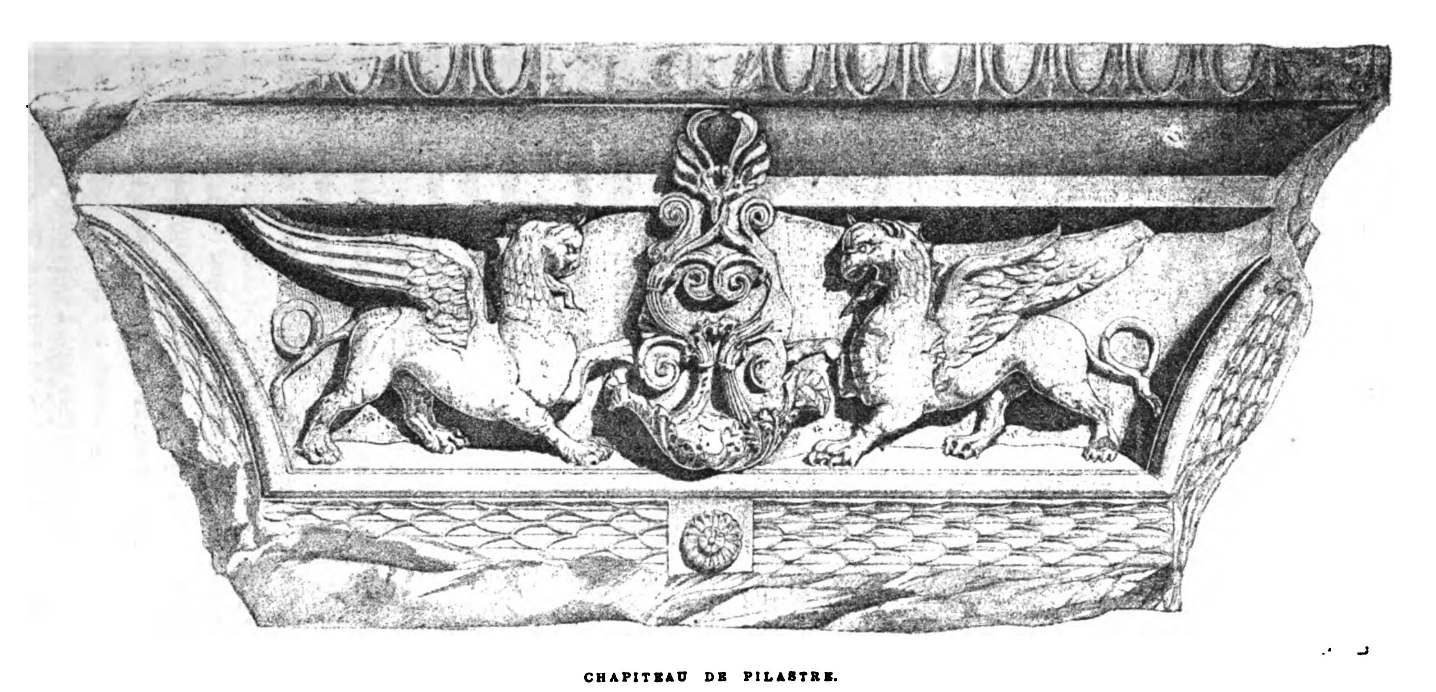
toute la façade et faire du temple un château-fort, avait une épaisseur de plus de 3 mètres, et derrière était une sorte de banquette, construite de même et allant jusqu'à la seconde rangée de colonnes. Il fallait dégager successivement chacun des blocs à coups de pince, passer dessous des bragues, et les hisser au moyen du palan; toutes manœuvres assez difficiles dans un espace resserré de tous côtés par des maisons. Nos efforts furent heureusement récompensés par la découverte d'une base du profil le plus original, et dont le gros mur qui nous avait coûté tant de peine avait du moins préservé de toute atteinte les délicates sculptures : c'est la plus voisine de la porte d'entrée, au Louvre, dans la salle Rothschild. Au premier abord, cette base paraissait intacte; mais lorsqu'elle fut bien nettoyée nous nous aperçûmes que du côté extérieur elle était partagée par d'imperceptibles cassures en une infinité de fragments restés exactement juxtaposés, mais dont beaucoup s'enlevaient par le simple effort de la main. Le choc des colonnes voisines, lors de l'écroulement du temple, et l'ébranlement du sol causé par la catastrophe, étaient sans doute les coupables de ce ravage.

Pour dégager tout le pourtour de cette base de manière à la dessiner d'abord, à l'enlever ensuite, il fallut soutenir en dessous le mur d'une maison à l'aide d'un madrier posé de champ et supporté par des étais verticaux. Pendant ce travail, le propriétaire de la maison, un pauvre vieillard, restait du matin au soir accroupi au fond de sa cave largement éventrée par la fouille, et contemplait fixement les ouvriers avec des yeux pleins de larmes. Les rayas de ces pays sont si habitués aux promesses des fonctionnaires turcs que notre parole d'honneur de refaire, après l'extraction de la colonne, un solide soubassement à la maison, n'avait pas eu le pouvoir de rassurer le pauvre paysan; il ne commença à se consoler que lorsqu'il vit les maçons à l'œuvre.

Il fallut triompher des mêmes obstacles matériels pour atteindre et pour isoler la colonne de façade suivante, en allant vers l'axe de l'édifice. Celle-ci (c'est la seconde dans la salle du Louvre) n'apparut que plusieurs jours après.

Beaucoup plus abîmée que la première par des infiltrations d'eau, elle était, elle aussi, en partie engagée sous une maison; cette maison appartenait à un vieux pappas, ivrogne et colère, justification vivante du dicton grec :

'Αμάθης καὶ κακοτήθης
'Ακαμάτης καὶ φαγάς,
Τίποτα δὲν τοῦ μένει
Παρὰ νὰ γένῃ πάππας.



CHAPITEAU DE PILASTRE.

(Temple de Didymes.

« Ignorant et vaurien, fainéant et glouton, il ne lui reste plus qu'une chose à faire : devenir pappas. »

Notre homme se fâchait tout rouge à la plus engageante proposition d'achat, d'indemnité ou de reconstruction de sa bicoque. Je voulus alors essayer de la soutenir comme j'avais fait de l'autre, au moyen d'une pièce de bois glissée sous le mur. Mais la maison du pappas était vieille et mal bâtie; dès qu'on travailla dessous, de grosses lézardes s'ouvrirent dans les murailles. Cet accident eut d'ailleurs un bon résultat : devant la nécessité, le pappas cessa ses criailleries, accepta les propositions que je lui avais d'abord faites, et laissa démolir son mur.

Il ne fallait pas songer à enlever la colonne suivante; il eût fallu jeter bas, non-seulement la maison du pappas tout entière, mais une autre encore, celle-là grande et neuve. Tout ce qui nous parut possible, ce fut de pratiquer une sorte de galerie par laquelle mon compagnon de voyage put se glisser à quatre pattes jusqu'à la colonne, la mesurer et la dessiner; celle-ci était assez analogue comme profil à la première trouvée, avec cette différence que le bandeau circulaire de la partie supérieure était décoré, non plus de rinceaux, mais de palmettes du plus beau caractère.

Des trous de sondages nous firent reconnaître que les cinq colonnes de la moitié nord de la façade n'avaient jamais été terminées. Quant aux deux extrêmes de la moitié sud, elles étaient sous la maison d'un des notables du village, le cordonnier. Nous dûmes renoncer à les découvrir.

Cependant la saison s'avançait : la moisson commencée rendait fort difficile, malgré l'augmentation de la paye, de retenir les ouvriers. Les chaleurs étaient accablantes, et la fièvre paludéenne, cette maladie endémique de l'Asie Mineure, sévissait cruellement sur mes hommes; moi-même je venais d'en être atteint pour la troisième fois, bien moins à la suite des fatigues occasionnées par la surveillance des fouilles, qu'à cause des voyages à marche forcée que les chicanes continuelles de l'administration turque m'avaient contraint de faire à Smyrne, en traversant à l'aller et au retour les marécages desséchés de la vallée du Méandre. Enfin, chose beaucoup plus grave, mes crédits tiraient à leur fin. Il fallait donc se contenter des résultats acquis, et songer à mener à bien la seconde partie de mon programme : l'embarquement des marbres, sculptures, inscriptions, découverts tant à Didymes que dans mes fouilles précédentes de Milet et d'Héraclée du Latmos. Pour cette tâche, l'assistance de mon compagnon ne m'était plus nécessaire; il repartit donc pour Rome, les cartons bondés de dessin et de notes, fruits d'un labeur

opiniâtre de plusieurs mois. Quant à moi, après avoir chargé mon contre-maître, M. A. Veux, de commencer les travaux d'une route depuis Didymes jusqu'à la petite baie des Terres-Rouges (τὰ κόκκινα) située à environ cinq kilomètres, j'allai à Smyrne noliser un bateau.

Trouver dans le port de Smyrne un navire dont le capitaine consentît à aller mouiller pendant un mois dans la petite baie de Kokkina, entièrement ouverte aux coups de vent de sud-ouest, pour y charger des caisses dont plusieurs pesaient de trois à quatre tonnes, ne fut pas chose facile. Aucun bâtiment européen ne voulut risquer l'entreprise; je dus me rabattre sur un brick khiote de 100 tonneaux, tout neuf, dont le capitaine se laissa séduire par l'appât d'un fort nolis. Les Khiotes n'ont



FACE DE LA BASE DODÉCAGONE.

(Temple de Didymes.)

pas bonne réputation dans le Levant, au moins parmi leurs compatriotes; ceux-ci ne leur pardonnent pas leur mollesse pendant la guerre de l'Indépendance, mollesse que les malheureux insulaires ont pourtant payée assez cher; ils leur pardonnent encore moins peut-être les grandes richesses qu'ils ont su acquérir dans le commerce et la banque, leurs établissements prospères de Marseille, de Londres, de Trieste, de Constantinople, de Galatz et d'Odessa. Aussi plus d'un proverbe injurieux court-il sur leur compte; celui-ci par exemple :

Ἂν εἶδες πράσινο λαγὼ,
Εἶδες καὶ Χιώτη γνωστικό.

« Si tu as vu un lièvre vert, tu as vu aussi un Khiote qui ait du savoir vivre. »

Et cet autre [1] :

῞Οπου πέφτει 'να παρά 'ς τὴν κόπρια, πάντα 'υρίσκεται 'νας Χιώτης νὰ τὸ μαζέψῃ.

« S'il tombe un para [2] dans du fumier, il se trouve toujours là un Khiote pour le ramasser. »

Les Khiotes auraient beaucoup à dire pour se justifier de ces reproches, mais je n'ai pas à leur servir d'avocat. Tout ce que je tiens à constater, c'est qu'ils joignent à l'intelligence de leurs compatriotes un esprit d'ordre et un amour du travail que ceux-ci n'ont pas d'ordinaire. Mon capitaine particulièrement et ses sept matelots étaient tous des gaillards robustes et résolus. Le contrat fut bientôt signé et le brick vint mouiller auprès de Didymes, à la baie Kouvella d'abord, où furent portés les poids les plus faibles, à celle de Kokkina ensuite, beaucoup moins sûre, mais la seule où l'on pût porter les gros fardeaux.

Ce transport demanda un mois entier, quoique pendant la dernière semaine je fisse travailler même la nuit. Les marbres trouvés à Milet et à Héraclée du Latmos durent descendre à la mer par le Méandre, dont la barre est peu profonde et très-mauvaise. Ceux trouvés à Didymes furent traînés à bras d'hommes jusqu'au point choisi pour l'embarquement. Un morceau surtout nous causa des ennuis : c'est le chapiteau placé au Louvre dans le coin de la salle opposé à l'entrée, et qui faisait partie de l'édicule sous laquelle la statue d'Apollon était abritée. Même évidé par derrière autant qu'on pouvait le faire sans en compromettre la solidité, ce morceau pesait encore près de quatre tonnes. Sous ce poids, un remblai construit par nous au-dessus du lit d'un torrent s'effondra ; pour dégager le chariot de là, il fallut une journée de travail. Puis ce fut la bigue établie sur le rivage qui se brisa : le bloc tomba dans la mer, heureusement profonde à peine d'une brasse. Il fallut le faire embraguer de nouveau par des plongeurs et installer pour le soulever une seconde bigue. Enfin le malencontreux morceau est chargé sur une barque et amené contre le bord du brick. On le hisse ; mais au moment où il est à moitié hauteur, un contre-palan rompt sous l'effort et le bloc retombe de plus d'un mètre, en choquant avec violence contre le bordage. Le navire donna une telle bande que l'eau arriva à bâbord à un pied du niveau du pont ; les mats s'infléchirent et craquèrent, comme s'ils allaient casser ; le capitaine se précipita dans la cale pour voir si une voie d'eau ne

1. Je conserve ici l'orthographe populaire.
2. Pièce turque d'un demi-centime.

s'était pas ouverte. Rien n'arriva pourtant, et nous en fûmes quittes pour un moment de peur.

Il y a sans doute des gens qui souriront de toutes ces petites misères; mais ceux qui ont l'expérience de pareils travaux comprendront quel soulagement j'éprouvai lorsque je vis le dernier morceau arrimé à fond de cale et le navire prêt à appareiller. Il y en a d'autres qui trouveront les fouilles de Didymes bien incomplètes, et me reprocheront d'avoir laissé bien des points obscurs. Je crois connaître aussi bien qu'eux ces *desiderata;* peut-être sais-je mieux qu'eux pourquoi la solution n'en a pas été tentée. Quels que soient les résultats acquis, je suis heureux de les avoir obtenus sans que, dans toutes ces manœuvres de force faites avec un matériel insuffisant et des ouvriers de hasard, il y ait eu à regretter la perte d'une vie d'homme, ni même une blessure sérieuse. Et je crois que, lorsque MM. de Rothschild eurent généreusement donné au Louvre la presque totalité des marbres de Milet, deux lignes de remercîment adressées par le Ministre d'alors à mon camarade et à moi n'auraient paru à personne de l'encre mal à propos dépensée.

O. RAYET.

(La fin prochainement.)



DU DÉCOR DES VASES[1]

VI.

LES CONVENANCES DE L'ART CÉRAMIQUE VARIENT SELON QU'IL S'AGIT DE DÉCORER UNE POTERIE D'USAGE OU DES VASES HONORIFIQUES ET D'APPARAT.

L'ART est partout le bienvenu. Il peut imprimer son cachet sur toute chose, donner de l'élégance aux ustensiles les plus vulgaires et nous faire trouver du plaisir à les manier, à les voir. Mais il faut distinguer entre les objets usuels qui appartiennent à l'industrie, et ceux qui ont été conçus pour être beaux, sans avoir aucune autre destination.

La décoration des uns n'est point assujettie aux mêmes convenances que celle des autres. L'art doit se manifester plus discrètement dans une poterie de service que dans une garniture de parade, sur un morceau purement ornemental ou symbolique, fait pour être offert en présent, ou pour consacrer le souvenir d'un événement mémorable, ou pour servir de récompense, ou enfin pour être le prix du vainqueur dans les joutes publiques.

Faute d'avoir songé à cette distinction, les fabricants européens ont commis toutes sortes d'hérésies ridicules et d'outrages à la philosophie du sentiment. Les uns ont orné des assiettes à dessert en y faisant peindre une Fuite en Égypte ou un Sacrifice d'Abraham qui attendent les honneurs de la confiture. Les autres ont représenté sur des soucoupes des insectes fort bien imités, ou, dans le fond d'un bol, l'image de Washington que doit inonder le chocolat du matin. Ceux-ci ont décoré l'intérieur des cuvettes de roses énormes et toutes bleues. Ceux-là ont

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 409 et 632.

semé de mouches ou de fleurettes la surface interne d'une tasse où l'œil ne désire que la plus pure blancheur.

Après avoir passé le Rhin, le style Boucher nous était revenu des manufactures de la Thuringe avec la grâce en moins et la prétention en plus. Tel surtout se décorait d'une Diane vêtue à la polonaise, surprenant un Endymion endormi en culotte lilas. Vénus en spencer donnait le fouet à l'Amour. Mais la dignité de l'histoire venait s'ajouter parfois au caractère ingénieux de nos décors céramiques, et les compotiers s'honoraient de l'image du grand Frédéric, avantageusement remplacée, selon les circonstances, par les figures du consul Bonaparte ou de Bolivar.

Sous le règne de Louis-Philippe, on eut l'idée de commander à Sèvres un service de table sur lequel devaient être peints les châteaux historiques de France et de nombreux sujets relatifs à l'histoire de Fontainebleau. Mais l'on fut sans doute frappé de ce qu'il y avait de peu convenable à présenter aux convives ces belles architectures et ces galanteries au moment où elles allaient être couvertes de crèmes ou de marmelades, et l'on voit aujourd'hui ce service dont le décor se complique d'une incontestable utilité, adossé aux lambris de la galerie dite des assiettes, à Fontainebleau.

Quand on visite le Musée de Sèvres et celui du Louvre, et les riches collections privées, on y trouve des pièces couvertes sur toutes leurs faces d'ornements délicats, par exemple des assiettes à fond filigrané avec des cartouches en réserve, ou bien des soucoupes à bordure mosaïque, à décor plein, représentant un sujet littéraire, une scène de roman, ou bien encore des coupes sur pied haut, dites à *saké*, dont l'intérieur est merveilleusement peint. Mais ces splendides morceaux ont presque toujours une destination honorifique. Ce sont des œuvres d'art plutôt que des ustensiles d'usage. Les Japonais en font l'objet de cadeaux précieux, et si l'on met dans les coupes dont nous parlons du vin de riz très-chaud, qui est le *saké*, c'est sans doute pour faire admirer une porcelaine qui, en dépit de sa ténuité, de sa fragilité apparente, conserve la force de résister aux dilatations produites par une chaleur soudaine.

Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose qui nous semble répugner à cette raison raffinée qu'on nomme le goût, dans les ornements placés à la surface intérieure d'une poterie destinée à recevoir des boissons ou des aliments. L'unité de ton paraît aussi nécessaire au dedans du vase qu'elle est déplacée au dehors. L'intérieur d'une tasse, d'un gobelet, d'un pot à crème a toujours bonne grâce à ne présenter qu'une pâte blanche sans défaut, à moins qu'on ne l'ait revêtue d'or pour y ménager des reflets chatoyants, des jeux de lumière et de miroir, comme en

offrent ces timbales où les enfants croient qu'on a versé de l'or liquide.

Pourquoi feindre dans un vase à boire la présence d'un corps étranger que l'on voudrait en extraire à la pointe de sa fourchette ou au bout de ses doigts? Passe encore pour la bordure des coupes, pour le marly des assiettes, parce qu'il est censé que l'utilité de l'objet ne commence qu'à partir de ses bords. Et cependant comme la régularité parfaite est toujours un peu froide, il n'est pas interdit de franchir ces lignes rigides. La liberté de l'art permet que la fleur capricieuse du bégonia ou la vrille en spirale d'une vigne courante passe la frontière et empiète sur le bassin de l'assiette, ne fût-ce que pour rompre la symétrie, mais à la condition que ces empiétements seront soumis à un certain équilibre.

VII.

LORSQUE LA FORME DU VASE EST SYMÉTRIQUE, COMME LE VEUT LA CÉRAMIQUE ORNEMENTALE, IL EST INUTILE QUE LA SYMÉTRIE REPARAISSE DANS LE DÉCOR.

La divine géométrie, après s'être annoncée dans quelques créations minérales et végétales, ne nous apparaît avec constance que dans les êtres animés, et tandis que les grands spectacles de l'univers nous donnent l'idée d'un désordre apparent et sublime, la symétrie caractérise la figure des animaux et la figure humaine. Mais une observation à faire c'est que dans les corps vivants, le mouvement rompt la symétrie, la compense et en corrige la froideur sans la détruire. Si même nous considérons la corolle étoilée d'une simple marguerite, nous verrons que la symétrie par rayonnement s'y montre avec de légères irrégularités ; que l'inclinaison de la tige, les menus accidents de la floraison, l'insensible inégalité des pétales lui prêtent un air de vie libre et font que la symétrie de cette petite fleur vivante ne ressemble pas à l'inexorable géométrie des cristaux.

Ainsi la nature nous enseigne, par ses exemples, que la liberté combinée avec l'ordre est une condition de la vie, et que dans les ouvrages qu'elle a décorés avec le plus de symétrie, il y a place encore pour l'imprévu de ces grâces accidentelles que produit le mouvement de tout être animé, et sans lesquelles la symétrie serait une régularité dépourvue de saveur et d'attrait.

C'est, en partie, pour avoir bien compris cette vérité que les Chinois et les Japonais ont excellé dans l'art décoratif, les seconds plus encore

que les premiers. Les artistes du Japon, qui ont peu de goût pour la symétrie, s'entendent à y substituer la pondération. Ils se plaisent à peindre sur leurs porcelaines, sur leurs assiettes, comme sur leurs ouvrages de laque, un ornement qui s'épanouit dans un coin laissant sur tout le reste un vide qui n'est rempli ordinairement que par l'image d'un oiseau ou le passage d'une nuée mince.

Les Chinois savent aussi compenser les masses et les valeurs sans les répéter à distances égales; mais il est rare qu'ils n'usent point de la



SOUCOUPE JAPONAISE DÉCORÉE SANS SYMÉTRIE.

répétition symétrique en quelque endroit du décor, soit dans le col en juxtaposant des palmettes longues, si c'est une lagène, soit dans les bandeaux supérieurs ou inférieurs, si c'est une potiche, soit dans le culot en y peignant des feuilles régulières en forme de godrons aplatis, soit enfin dans les bordures losangées, à écailles, à mosaïque, à pendentifs, si c'est une tasse, une coupe, un gobelet.

Lorsqu'elle est variée par l'alternance, la symétrie du décor perd de sa froideur en perdant de son uniformité. Voyez combien est jolie cette tasse en forme de fleur d'hibiscus, rangée par Albert Jacquemart dans la famille rose chinoise : les divisions du calice portent alternativement des

branches de pêcher et un homme monté sur un onagre. De la sorte la symétrie est rompue par une agréable disparité et la répétition des parties qui se ressemblent est assaisonnée par la répétition des parties qui diffèrent.

On estime beaucoup en France les faïences de Rouen, et c'est à bon droit qu'on les vante, mais il faut bien dire que le décor en est souvent refroidi par une symétrie inexorable, surtout dans les pièces en camaïeu. En répétant à distances égales le même ornement, le même fleuron, le même lambrequin, qui se trouvent pour ainsi dire figés à la place que



LAGÈNE A ORNEMENTATION ARABESQUE ET A PALMETTES RÉGULIÈRES.

leur assigne le compas, les artistes rouennais se sont privés de ce qu'il y a de gracieux et de piquant dans le mouvement des motifs, dans l'allure inattendue et capricieuse d'une branche qui pousse librement, d'un oiseau qui semble traverser l'espace, d'une décoration enfin dont le rhythme est dissimulé et latent.

De nos jours, un artiste ingénieux et curieux, M. Bracquemond, a décoré dans le goût japonais un service de faïence qui a beaucoup plu. A l'exemple des céramistes qui l'avaient séduit, il a jeté, comme au hasard, toujours près des bords de l'assiette, jamais au centre, un oiseau de basse-cour, un poisson, un crabe, formant la masse principale, qu'il a balancée ensuite par les figures plus petites d'un papillon, d'un insecte,

d'une libellule, d'une sauterelle, jetées aussi en dehors de l'axe. Il y a quelque chose d'agréable assurément dans cette disposition asymétrique parce que le caprice de la liberté s'y concilie avec un secret équilibre. Mais il reste à savoir s'il n'y a rien à redire à ces images de dindons, de poules, de canards, de brochets, de merlans, — sans parler des animalcules qui les accompagnent — sur une vaisselle qui sert tous les jours et qui doit constamment recevoir les ragoûts et les sauces du cuisinier. Ajoutons qu'à tous les objets de forme ronde conviennent à merveille les ornements concentriques ou le rayonnement — lorsqu'on veut y mettre une décoration régulière — et la confusion équilibrée, lorsqu'on préfère,



TASSE EN FLEUR D'HIBISCUS AVEC FOND EN MOSAIQUE.

ce qui nous paraît à nous préférable, le charme d'un désordre calculé, d'un beau désordre.

Mais, pour en revenir aux Orientaux, ils ont imaginé bien d'autres moyens de combiner la régularité avec le mouvement et de ramener leurs fantaisies à un certain ordre caché. Un de ces moyens est de ménager sur leurs poteries des médaillons de toute forme, des cartouches, des fonds partiels dessinés, à intervalles égaux, en pendentifs, en lambrequins, des *réserves*, c'est-à-dire des compartiments embordurés, ayant leur décor à part, le *foug-hoang* éployé, par exemple, et formant comme un repos, tantôt sur une riche broderie de rinceaux touffus et polychromes, tantôt sur de magnifiques bouquets de pivoines et de chrysanthèmes, se déployant dans un paysage que traverse le chien fantastique de Fo [1].

Quelquefois, pour atteindre le même but, ils prévoient des parties

1. Voir dans le précédent article la potiche japonaise réticulée, sur laquelle est réservé un médaillon orné du *fong-hoang* éployé.

régulières, géométriquement encadrées sur une soucoupe où se déroulera une feuille de papier figurant la scène, si fréquente, de l'escalade.

Ici comme partout, la variété dans l'unité est une condition essentielle du beau, et il est vrai de dire que la symétrie de la forme dispense de la symétrie du décor.

VIII.

LA PLUS BELLE DÉCORATION DES VASES PAR LA COULEUR N'EST PAS CELLE QUI MULTIPLIE LES TEINTES VARIÉES, MAIS CELLES QUI, FAISANT JOUER DEUX COMPLÉMENTAIRES MUTUELLEMENT EXALTÉES, OU SIMPLEMENT DEUX COULEURS CONTRASTANTES, TEMPÈRE ET HARMONISE LE SPECTACLE PAR QUELQUES TONS INTERMÉDIARES, ACCESSOIRES ET PEU VOYANTS.

La théorie des couleurs a été exposée dans la *Grammaire des arts du dessin* à laquelle fait suite le présent ouvrage. Il nous suffira donc de la rappeler ici en peu de mots.

La lumière contient les trois couleurs primaires, le jaune, le rouge et le bleu, plus les trois couleurs binaires ou mixtes, l'orangé, le vert et le violet. L'œil humain est si bien fait pour la lumière que, lorsqu'il est ouvert, il ne peut pas supporter longtemps d'en être privé, et par la même raison l'on peut dire qu'il ne saurait tolérer longtemps une seule des couleurs primaires. Cela est si vrai que nos yeux semblent avoir la propriété merveilleuse de reconstituer toute la lumière lorsqu'ils n'en perçoivent qu'une partie. Un homme qui a passé un quart d'heure dans une chambre toute tendue de jaune, a tellement besoin de posséder les deux autres parties de la lumière, le rouge et le bleu, qu'en sortant de cette chambre il voit partout des taches de violet, c'est-à-dire de la couleur qui contient en elle le bleu et le rouge.

Voilà pourquoi le violet servant de complément au jaune pour reconstituer la lumière blanche est dit *complémentaire* du jaune, et réciproquement. De même le rouge et le vert sont complémentaires l'un de l'autre; de même l'orangé est la couleur complémentaire du bleu, qui à son tour est la complémentaire de l'orangé.

Ceci posé, tels sont les phénomènes que les Orientaux connaissent empiriquement depuis des siècles, et que la science moderne a prouvés :

Si l'on rapproche une couleur de sa complémentaire, le rouge du vert, par exemple, ces deux couleurs seront exaltées par leur juxtaposition, le vert étant beaucoup plus vert et le rouge beaucoup plus rouge. Également le voisinage immédiat du bleu surexcitera l'orangé, et le violet mis à côté du jaune le fera resplendir. Mais ce qui est surprenant, c'est que ces mêmes complémentaires, qui, juxtaposées, s'exalteraient l'une l'autre, jusqu'à devenir fatigantes pour l'œil, se détruisent par leur mélange. Ainsi lorsqu'on mêle ensemble à quantités égales du bleu et de l'orangé, du rouge et du vert, du violet et du jaune, ce mélange produit ce qu'on appelle l'*achromatisme,* c'est-à-dire que les deux teintes se détruisent et qu'il n'en reste qu'un gris absolument incolore, une non-couleur.

Arrêtons-nous ici un instant pour faire une observation importante. Il y a quelques années, nos manufactures, sans en excepter la plus célèbre, la manufacture de Sèvres, cherchaient à obtenir les nombreuses variantes du *gris*. Le gris était considéré comme une couleur distinguée, délicate et flatteuse. Or, qu'est-ce que le gris? C'est un achromatisme; c'est le résultat que produisent, en se détruisant, deux belles couleurs. Conçoit-on maintenant qu'on ait eu l'ambition de décorer des vases avec ce qui est le résidu de deux couleurs anéanties?

Nous voilà donc revenus à ce que nous disions plus haut, que les couleurs franches conviennent au décorateur autant que les tons rompus conviennent aux peintres. Mais le gris n'est pas seulement un ton rompu, c'est un ton disparu, à cela près qu'il y reste une fine nuance de la couleur qui a prédominé dans le mélange, si le mélange ne s'est pas fait à doses égales; car en mêlant, par exemple, 10 de jaune et 9 de violet, on obtient un gris très-légèrement glacé de jaune : c'est ce qu'on appelle un excédant d'achromatisme.

Le grand secret des coloristes n'est pas d'être harmonieux avec des couleurs pâlies, mais de conserver l'harmonie avec des couleurs éclatantes. Les Orientaux s'entendent merveilleusement à résoudre ce problème dans leurs tapis comme dans leurs potiches; ils savent composer un spectacle doux avec des tons fiers. Pour cela, ils font vibrer des couleurs qui sont avivées par le contraste et apaisées par l'analogie. Avec deux teintes dominantes et quelques transitions, ils procurent au spectateur l'impression d'un coloris opulent.

Si le rouge éclate sur le blanc, des dessins d'or pur, de bleu pâle ou de rouge doré viennent adoucir, attiédir le décor. Si le vert est opposé au rouge, les deux couleurs complémentaires seront réconciliées par des teintes chamois et soufre, ou bien elles seront associées avec l'or et quel-

ques passages de violet pour décorer un fond jaune nankin. Une fois qu'il a choisi les éléments d'un coloris splendide, l'artiste oriental trouve mille moyens de modérer cette splendeur, et pour ainsi dire de bémoliser ses tons par places. C'est alors qu'interviennent les piquetés noirs, les fonds partiels filigranés, damassés, pailletés, les hachures appliquées aux feuilles et aux fleurs, les nervations dégradées dans les pétales, les non-couleurs telles que les produisent des touches de blanc ou de gris, les linéaments à l'encre de Chine, les traits d'or embordurant les rinceaux... Que sais-je encore? Les inscriptions mêmes, lorsqu'elles ne sont pas chronologiques et mises sous le pied des vases, lorsqu'elles sont honorifiques, dédicatoires, acclamatoires ou littéraires, inspirées par le sentiment ou dictées par la philosophie, servent aussi à introduire une variété, un tempérament dans l'aspect du décor.

Les seuls noms de *famille verte*, de *famille rose*, proposés par les deux auteurs de l'*Histoire de la porcelaine*, prouvent assez qu'une couleur dominante éclate sur les produits céramiques ainsi groupés, et leur imprime un caractère frappant. Je dis une couleur dominante, car à cette couleur s'en ajoutent beaucoup d'autres qui l'accompagnent en la laissant triompher. Il est même curieux de suivre l'énumération que nous en donnent les deux écrivains : « Les couleurs décorantes de la famille verte sont assez nombreuses, disent-ils : c'est le vert de cuivre, le rouge de fer pur, le violet de manganèse, le bleu sous couverte toujours fin et variant de la nuance céleste au lapis, l'or brillant et solide, le jaune brunâtre et le jaune pâle émaillés, le noir en traits déliés; puis des teintes modifiées dérivant des premières, comme du vert bleuâtre ou mêlé de jaune, le bleu à différentes intensités, le rouge se dégradant par le jaune orange pour arriver à un glacis carné ou isabelle. [1] »

Que si nous passons aux porcelaines de la *famille rose*, ceux-là même qui leur ont donné ce nom nous avouent que les peintres ont épuisé les ressources de leur palette dans l'ornementation de ces porcelaines. Le bleu s'y montre aussi doux qu'une turquoise ou aussi profond que l'outremer. Le vert d'eau, le jaune orangé y jouent aussi leur rôle, et le rouge vif et le noir; mais l'observateur n'en est pas moins frappé de la couleur fondamentale qui est ici le rouge d'or, donnant une teinte qui va du pourpre éclatant au rose tendre.

Quelquefois, comme nous l'avons observé plus haut, les couleurs passées sont dominantes à leur tour; mais alors le même sentiment qui a conduit l'artiste à tempérer l'éclat des tons violents, l'amène bientôt à

1. *Histoire de la Porcelaine* par MM. Albert Jacquemart et Edmond Leblant.

jeter sur des céladons vert pâle de gros bouquets d'un blanc pur, tantôt à épicer l'effet de ce ton laiteux, légèrement azuré, qui constitue le céladon *empois*, par des dessins noirs, mêlés d'un rouge cuivreux, et représentant des bambous, des oiseaux et d'inévitables chrysantèmes fleurissant, qui le croirait? sur des rochers.

Ainsi, pacifier les couleurs après les avoir exaltées, mettre du tendre et du *flou* dans les spectacles les plus magnifiques, les plus vibrants, les plus mordants, ou bien rehausser de quelques touches résolues des fonds indécis et fanés, telle est la loi générale du coloris dans le décor des vases. Tel est le principe que, sauf de très-rares exceptions, le céramiste ne doit jamais oublier.

IX.

BIEN QUE L'IMITATION DES GEMMES, DES PIERRES FINES, DU BRONZE AIT PRODUIT DANS LA CÉRAMIQUE DES RÉSULTATS CURIEUX ET INTÉRESSANTS, LE CÉRAMISTE FERA MIEUX DE S'INTERDIRE CES SORTES DE CONTREFAÇONS ET DE S'EN TENIR AUX RESSOURCES SI NOMBREUSES QUE LUI OFFRE LA SPÉCIALITÉ DE SON ART.

Il ne faut pas confondre le goût de varier les surfaces de la poterie avec celui de donner à la porcelaine l'apparence d'une autre matière, de façon à tromper l'œil du spectateur. Il n'y a rien que de très-légitime à manier les couleurs vitrifiables et à conduire les cuissons de manière à produire sur la porcelaine des tressaillures, des jaspures, des marbrures comme celles que l'on admire sur les beaux bleus de Sèvres, afin d'éviter aux yeux l'insipidité des surfaces parfaitement uniformes.

Mais il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de prêter à la poterie l'aspect trompeur de l'agate, de la cornaline, de la malachite, du jade, de la pierre de lard marbrée, de l'écaille.

Toute tromperie dans les arts amène une déception. Or il est moins doux d'être séduit par une illusion, qu'il n'est désagréable d'en revenir. Voilà pourquoi la philosophie du sentiment nous déconseille l'imitation d'une substance par une autre, étant donné naturellement que la substance imitée est plus précieuse que la substance imitative, car il serait ridicule d'employer l'or, par exemple, pour imiter le cuivre.

Le bronze ne vaut guère plus que la porcelaine et il y a bien peu d'intérêt à donner l'apparence de ce métal à un trépied comme celui que

l'on voit au Musée du Louvre et dans lequel on a contrefait avec un émail verdâtre l'oxydation du vieux cuivre et jusqu'à des vestiges de dorure. L'artiste n'est justifié ici que par l'habileté supérieure avec laquelle il a conduit son travail d'imitation.

En revanche, il n'y a pas de raison pour condamner l'application des laques à la porcelaine, parce que la matière montrée est encore plus précieuse que la matière cachée, et que d'ailleurs il n'y a pas là une intention de tromper le spectateur.

La résine appelée *laque* est sécrétée par certains arbres de l'Asie. Celle que l'on récolte en Chine et au Japon y reçoit une préparation minutieuse et des mélanges qui la rendent propre à vernir des ouvrages



PI-TONG EN PORCELAINE, COUVERT DE LAQUE CISELÉ.

d'ébénisterie et à revêtir, par exception, la porcelaine. « Les Chinois fabriquent un laque artificiel, composé, dit M. Natalis Rondot[1], de filasse fine, d'*urtica nivea,* de papier de bambou, de chaux de coquilles et d'autres matières, le tout bien battu, bien lié avec de l'huile de camellia ou de dryandra. Cette composition acquiert une grande dureté; on la découpe, on la sculpte et on la cisèle avec une délicatesse merveilleuse. La vernissure des reliefs est l'objet d'un travail particulier, qui est resté secret. »

Si toute la surface du vase est laquée, il est clair que la finesse de la pâte ainsi recouverte devient une qualité inutile; mais d'ordinaire les revêtements de laque sur porcelaine sont extérieurs et il est alors très-agréable aux yeux et à l'esprit de voir des pièces de service, des tasses à thé, par

1. *Dictionnaire du commerce et de la navigation*, au mot *laque*.

exemple, dont la pâte est si mince qu'on l'appelle *coquille d'œuf*, protégée par cette cuirasse polie d'un rouge de porphyre qui accuse et corrige à la fois la fragilité du vaisseau.

Ainsi adhérent à la porcelaine, soit qu'on l'ait appliqué sur le biscuit, soit qu'on l'ait surajouté à la couverte, le laque y produit un meilleur effet lorsqu'il est uni ou presque uni, que lorsqu'il est ciselé, parce que les ciselures y fouillent des ombres qui deviennent de plus en plus épaisses par la poussière qui s'y accumule et qu'il est impossible d'en expulser tout à fait. Bien préférable est une mosaïque très-légère-



TASSE-GOBELET EN PORCELAINE LAQUÉE BURGAUTÉE.

ment dessinée en creux sur le nu du vernis, comme la pratiquent les Japonais.

Les porcelaines laquées le sont souvent en noir, quelquefois en vert, ou bien le laque est aventuriné, c'est-à-dire qu'il a reçu une poudre d'or. Les Japonais qui font les plus beaux laques du monde quand ils ne laissent pas le vernis briller dans toute sa pureté, sans aucun dessin, pour en faire ce qu'on nomme un laque *miroir*, se plaisent à le rehausser de paysages fantastiques, d'oiseaux imaginaires qui sont dessinés en or de relief, et par places, incrustés de nacre, autrement dit *burgautés*. Des mosaïques de burgau, qui ont été colorées en dessous avant d'être polies, représentent des arbres conifères, des bambous, des plantes à feuilles palmées. Quelques filaments coupés dans la nacre avec une ténuité exquise expriment les nuages, indiquent les eaux, et le tout forme comme l'apparition éclatante d'un coin de terre sur un ciel profon-

dément noir. Çà et là on aperçoit dans l'air une vapeur d'or provenant de ce que le relief a insensiblement disparu.

Il va sans dire que les porcelaines ainsi revêtues de laques burgautés ont dû avoir une certaine épaisseur, et qu'il a fallu des parois un peu solides pour supporter l'application et le poids de ces matières opulentes.

Ainsi la porcelaine laquée a sa raison d'être, quand l'artiste laqueur, laissant voir les deux matières, ne fait que doubler la richesse et le prix de son ouvrage. Un revêtement d'ailleurs n'est pas une imitation et ici le laque reste ce qu'il est. Mais encore une fois, fabriquer de la porcelaine qui jouera les pierres précieuses, imitera le bronze ou toute autre matière minérale à s'y méprendre, c'est un tour de force que le céramiste ne doit tenter que par exception. En se renfermant dans la sincérité de son art, il y trouvera des ressources innombrables, et s'il ne veut que bien faire, il réussira toujours à faire bien.

X.

A L'ORNEMENT DE LA CÉRAMIQUE NE CONVIENNENT POINT LES HAUTS RELIEFS NON PLUS QU'A LA PARTIE ÉMAILLÉE LES FIGURES DE RONDE BOSSE EN TANT QUE CES FIGURES APPARTIENNENT A LA SCULPTURE D'ART.

Par cela même qu'ils altèrent le galbe du vase, les hauts-reliefs doivent être proscrits de la décoration céramique. Autant les saillies d'une sculpture discrète peuvent donner du prix à l'objet décoré, autant les relèvements en pleine bosse y sont déplaisants. A la manufacture nationale de Sèvres, le procédé de sculpture en cru, pâte sur pâte, essayé pour la première fois par M. Louis Robert, aujourd'hui directeur de l'établissement, a donné des résultats très-heureux, grâce à la modération du relief, et il en est sorti des œuvres d'un style nouveau.

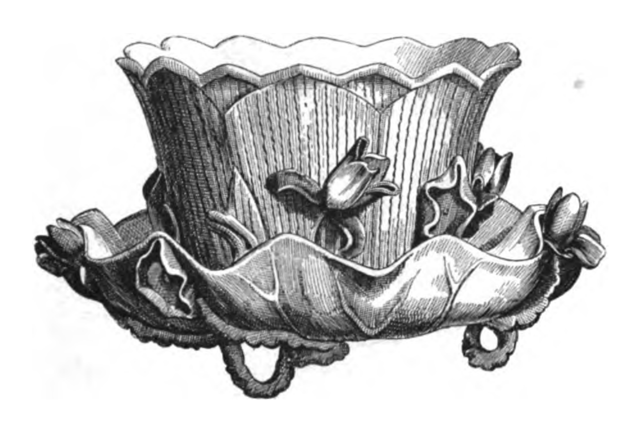
Sur la pâte que l'on maintient humide, on applique au pinceau et par couches successives un rehaut de pâte que l'on peut modeler ensuite par une incision douce ou ferme, et par un grattage mitigé ou vif, comme s'il s'agissait d'un moulage à réparer, mais avec cette différence que chaque pièce est unique et ne peut être moulée du moment que les reliefs ont été empâtés sous l'émail.

Des ornements en pâte blanche, par exemple, sur un vase de pâte céladon gris, ravivent la pâleur de l'excipient et composent un ensemble agréable, une harmonie originale et tendre; mais c'est par la

raison que les saillies sont assez légères pour ne pas obstruer la forme et empêcher le glissement du regard.

Pour ce qui est des hauts-reliefs, ils ne sont pas de bon goût sur les parties convexes et tout à fait déplacés dans les parties concaves. Ils ont pour effet de rendre un vase difficile à saisir, non-seulement en réalité, mais en pensée. C'est ce qui arrive lorsque le vase lui-même présente une forme imitative, *figurative*, lorsqu'il figure une plante comme le *lingotchi*, ou une fleur comme le *nelumbo*.

En dehors de la plastique dont nous parlerons tout à l'heure, la céramique se propose de faire des vases d'ornement ou des poteries d'usage. Ses produits, s'ils doivent servir, sont fabriqués pour contenir des liquides,



TASSE FIGURATIVE EN FLEUR DE NELUMBO.

des graines ou des aliments, et, s'ils ne doivent pas avoir une destination utile, leur forme est toujours une allusion à l'utilité primitive. Il y a donc quelque chose de choquant à ce qu'un vase paraisse d'un usage impossible, même lorsqu'il est purement décoratif; c'est ce qui arrive toutes les fois que le contenant est fabriqué en même temps que le contenu. Est-il convenable, par exemple, qu'une assiette, une coupe, un bassin soient remplis d'objets en plein relief, tels que ces coquillages, ces grenouilles, ces anguilles, ces écrevisses, ces cancres que l'on voit rehausser les pièces rustiques de Palissy?

Ce potier eut une âme héroïque, sans doute, il fut un homme de génie et, par-dessus le marché, un admirable écrivain, mais il s'est trompé certainement, sinon dans l'*art de terre,* je veux dire dans la composition de sa pâte et de ses émaux, du moins dans la manière dont il a décoré ses poteries.

Lorsqu'il appliquait son système de rocailles à ces monuments de terre cuite qui devaient figurer, au fond d'un jardin *délectable*, une grotte tapissée de mousse, revêtue de coquilles, et dans laquelle on verrait suinter des eaux, ramper des serpents, dormir des raines vertes, courir des



CORNET FIGURATIF COMPOSÉ D'UN GROUPE LING-TCHI, CROISSANT SUR UN ROCHER.

salamandres et des lézards, on ne pouvait qu'admirer l'emploi de la céramique et des émaux jaspés dans ces décorations agrestes : l'imitation des batraciens et des reptiles avec leurs couleurs naturelles était ici bien placée et contribuait à la singulière impression que devaient produire ces grottes rustiques. Mais du moment qu'il s'agit de décorer un dressoir, d'orner une paroi, c'est manquer à la convenance que d'y offrir en

montre une vaisselle couverte de cryptogames et de plantes sauvages ou remplies de hannetons, d'escargots et autres *bestioles*.

Et si les bassins de Palissy représentent une vipère endormie dans un îlot, et des poissons qui nagent tout autour, il faut convenir que l'image de ces eaux vues en sens vertical devient un étrange contre-sens. On a beau dire que les pièces rustiques n'étaient d'aucun usage, et qu'elles furent destinées uniquement à garnir un buffet ou un panneau, il n'en est pas moins désagréable de voir certains plats de Palissy figurer des salières, alors que le plat est *dressé* contre le mur. Et ce qui ajoute encore à l'inconvenance d'une telle décoration, c'est la vérité saisissante de ces lézards, de ces écrevisses, de ces poissons moulés sur nature, avec le chagriné de leur peau, le piquant de leurs pattes, l'imbrication de leurs écailles.

Ici, la perfection même du moulage et le trompe-l'œil nous paraissent être une circonstance aggravante.

Bernard Palissy a été mieux inspiré quand il a orné certaines pièces de figures en bas-relief dans le goût de son temps, lorsqu'il y a modelé une Diane chasseresse, appuyée sur son cerf et entourée de ses chiens, ou une Andromède délivrée, ou un Jugement de Pâris ; lorsqu'il a fouillé des corps de sphinx ou des masques de sirènes sur les anses de ses buires, sur le bord de ses vasques. De pareils ornements excluant toute idée d'usage, donnent à la poterie le caractère de l'art. Mais pour ce qui est des figures en ronde bosse, des statuettes mythologiques ou familières attribuées au même potier, une observation se présente qui est du reste applicable à un artiste fameux, son devancier, Luca della Robbia. Ce sculpteur, qui mettait tant de grâce et de délicatesse dans le modelé de ses statues et de ses bas-reliefs en terre cuite, n'eut pas, à mon sens, une heureuse idée lorsqu'il imagina de les revêtir d'un émail d'étain. Si ce revêtement offrait l'avantage de préserver la terre et de lui donner une solidité réelle, il avait le défaut grave de lui en ôter les apparences. Tout objet que recouvre un enduit vitrifié, quelque solide qu'il soit, nous paraît l'être peu, et nous y attachons involontairement une idée de fragilité.

D'ailleurs, ainsi empâtées dans un émail d'étain, les figures et les hauts-reliefs de Luca della Robbia perdent la finesse de leurs contours et de leur modelé, les nuances de leur expression. Elles deviennent un motif de décoration pure, dans lequel s'effacent les accents dont le doigt du sculpteur avait laissé l'empreinte sur l'argile. De plus l'émail, étant opaque, emprisonne l'œuvre de l'artiste, en cache la matière, en bouche tous les pores et, en la séparant de nous, la rend impénétrable à nos

sentiments comme à nos regards. Par son poli, par son froid mortel, l'émail jure avec les colorations, les palpitations de la vie, et il semble réfractaire à toute tendresse. Je n'imagine pas comment un dévot peut prier devant une madone en faïence, comment il n'est pas effrayé à certaines heures de ces figures émaillées, surtout lorsque l'artiste en a peinturé les cheveux et les sourcils, teinté les prunelles et vermillonné la bouche, les faisant alors à l'imitation des spectres.

L'argile, la pierre, le marbre ont des pores, et ne sont pas, comme dirait la science, mauvais conducteurs de l'électricité morale. Le biscuit même et le parian peuvent être la matière d'une statuette, parce qu'ils se rapprochent du marbre par la couleur et par le grain. Mais l'émail intransparent qui enveloppe les sculptures de Luca della Robbia se refuse aux communications intimes de l'esprit : il est impénétrable à la chaleur des âmes. Sous ce revêtement glacé, sous cette espèce de chemise industrielle, les figures de l'artiste florentin n'ont plus le caractère, d'ailleurs admirable, que l'art leur avait imprimé. Elles sont devenues semblables aux pagodes de la Chine, ou, si l'on veut, aux statuettes et aux petites momies égyptiennes en émail vert, qui, bien que finement travaillées, sont plutôt des objets curieux que des objets beaux.

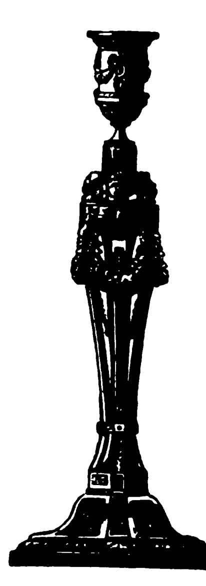
C'est ici une nouvelle preuve de cette vérité qu'il est toujours dangereux pour un art d'empiéter sur le terrain d'un autre. De même que les peuples perdent leur physionomie à mesure qu'ils approchent des frontières de leur pays, de même les arts s'affaiblissent lorsqu'ils arrivent aux confins de leur domaine, et se corrompent lorsqu'ils les dépassent.

CHARLES BLANC.



EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES

D'ORLÉANS ET DE REIMS



L'Archéologie ne commence guère à Orléans qu'avec la Renaissance, et il a fallu la découverte inattendue de bronzes antiques pour faire tout d'un coup de son musée archéologique l'un des plus riches de France en grandes œuvres de cette nature. Aussi l'exposition rétrospective a-t-elle bien peu de choses à nous montrer qui soient antérieures au XVIe siècle. Il faut en excepter les inévitables silex qui occupent peu de place, heureusement; plusieurs bijoux antiques envoyés de Paris et enfin une Vierge d'ivoire assise sous un dais, et présentant un oiseau à l'Enfant Jésus debout sur son genou, ivoire charmant du XIIIe au XIVe siècle appartenant à Mlle Fabre, d'Orléans. Disons immédiatement, à propos des ivoires, et afin de n'y plus revenir, qu'il y en a un certain nombre de faux à l'exposition même parmi ceux que l'on attribue au XVIIe siècle.

En sculpture, nous avons à signaler les quatre bustes en terre cuite de Molière et de La Fontaine, de Voltaire et de J.-J. Rousseau, appartenant à Mme Dupuis, d'Orléans, qui sont signés de Houdon à ce que l'on nous a assuré. Nini ayant habité Chaumont-sur-Loire, il n'est pas étonnant qu'il y ait sur les rives de ce fleuve plus dangereux qu'utile de nombreux amateurs de ses médaillons d'une exécution si précieuse et si large en même temps. M. Maurice de Terrouenne en possède quatorze à lui seul, auxquels MM. Danton et de Beaucourt en ont ajouté quelques autres. Quant au bronze, il est représenté par un chef-d'œuvre : le buste de Jean de Morvillier, très-homme de cour, mais aussi peu évêque que possible, qui le fut cependant assez, à Orléans, pour plaider contre son chapitre à cause de sa barbe qu'il voulait garder. Il mourut en 1570. C'est le buste qui décorait son tombeau, que l'on attribue à Germain Pilon et que nous reproduisons ici. Les dates n'y contredisent point, non plus que la souplesse connue du talent de Germain Pilon qui, en présence de la nature, se montrait plus sobre que dans les figures décoratives où une manière qui lui est propre se reconnaît.

Ce buste austère que l'on a admiré à l'exposition de l'Histoire du travail en 1867 appartient à l'évêché d'Orléans.

Après quelques figures en bronze du XVIe au XVIIe siècle, à M. Pierre, et les

médaillons des Varin et des Dupré exposés par M. Jarry-Lemaire, il nous faut franchir les temps et même les limites qui séparent les genres pour arriver tout d'un coup à la fin du XVIIIe siècle et aux bronzes d'ameublement. Deux flambeaux en forme de trépieds à jours, d'une composition un peu compliquée et trop surchargée de détails, mais d'une fort belle exécution, nous donnent le nom de MARTINCOURT poinçonné sous leurs pieds. Notre ami Paul Mantz qui sait tout, l'avait déjà relevée sous une réplique des mêmes modèles à ce qu'il nous semble appartenant au marquis d'Hertfort et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée (t. XIX, p. 459). Le Martincourt qui a ciselé les flambeaux de Mme la baronne de Triqueti nous semble connu d'ailleurs de ceux qui ont fait de l'art du XVIIIe siècle leur étude particulière. MM. E. et J. de Goncourt le citent, en effet, comme un des habiles ciseleurs de son temps (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, p. 159). Plusieurs de ses œuvres doivent passer pour être de Gouthières auquel nous attribuons deux appliques d'un dessin assez maigre, composées dans le genre de Salembier, mais d'une merveilleuse finesse de giselure, que nous croyons appartenir à M. de Geffier.

De tels bronzes à l'orfévrerie il n'y a pas loin, aussi nous citerons immédiatement quelques pièces d'argenterie du XVIIIe siècle parmi lesquelles M. E. Pichon, de Dreux, attribue deux flambeaux à L. Le Roy (1750) et une écuelle à Priel (1768 à 1772). Nous noterons aussi deux flambeaux d'argent, de l'époque de Louis XV, à M. Grivot, d'Orléans. Parmi un grand nombre de bijoux plus ou moins anciens dont les dames d'Orléans s'étaient dépossédées en faveur de l'exposition, nous ne retenons que la collection de M. le marquis de la Rochelambert composée de parures normandes, auvergnates et orléanaises du siècle dernier, et d'une importante réunion de tabatières.

Une intéressante série de montres, donnant la succession des formes et des décors depuis la Renaissance jusqu'à la Révolution, avait été exposée par M. H. Jehan, de Sully-sur-Loire.

La serrurerie était magnifiquement représentée, grâce à l'envoi de M. A. G. Moreau, de Paris. Bien que M. Moreau pratique lui-même l'art dont il avait envoyé des spécimens, nous croyons vierges de toute retouche ses verrous et ses serrures du XVe siècle à platine ornée d'un réseau flamboyant avec poignée pendante, ceux qui proviennent des châteaux historiques de la Renaissance, et enfin ses clefs nombreuses qui nous montrent les différentes formes affectées par cet objet depuis les Romains jusqu'à Louis XVI. Leur possesseur nous semble avoir résisté à la tentation de remettre même en état ses pièces les plus anciennes et nous croyons qu'il a eu raison. La fraude est si facile dans le travail du fer qu'il vaut mieux pécher par excès de prudence dans les restaurations ou même s'en abstenir.

La céramique était naturellement très-importante. Avec quelques plats italiens elle nous montrait la suite ordinaire des faïences hollandaises et françaises où l'on pouvait rencontrer quelques pièces remarquables appartenant à M. Brierre, à M. Jacob, à M. Pierre, ainsi qu'à Mme Patay. De grands épis de faïence vernie au plomb, plutôt du XVIIe que du XVIe siècle, et probablement de fabrication normande, avaient été envoyés de Valençay par M. W. de Montzey.

La porcelaine d'Orléans avait naturellement à montrer quelques beaux spécimens tant de pâte tendre que de pâte dure. Elle fut fabriquée, à ce que nous apprend M. A. Jacquemart, par un certain Gérault qui commença par établir en 1753 une faïencerie de terre fine dont les produits sont excessivement rares, bien que les documents semblent indiquer une production fort importante. Un atelier d'où sont sorties des pâtes

tendres qui ressemblent beaucoup à celles de Menneoy et de Sceaux, lui succéda en 1755, pour faire place à une fabrique de pâte dure en 1764. MM. Boucher de Molendon, Lacoste, Didier, Daire et Mme la baronne Hue avaient exposé un choix intéressant de groupes et de pièces décorées de cet atelier auxquels M. Collin fils



JEAN DE MORVILLIER, ÉVÊQUE D'ORLÉANS.

(Buste de bronze.)

avait joint des pièces de la fabrique de Lebrun, successeur de Gérault, et M. Guenette, deux vases en terre jaspée de la fabrique de Machart-Grammont qui existait à Orléans en 1797 sur le marché à la volaille.

Les amateurs de l'Orléanais en sont encore aux émaux limousins du XVIIe siècle, qui valent mieux cependant que les émaux modernes dont certains faussaires ont

empoisonné la province. Nous avons vu cependant chez M. Pierre quelques belles pièces du XVIe siècle, trop récemment acquises pour qu'il ait pu les exposer à côté des plaques où M. l'abbé Desnoyers et M. de Lille-Loture nous montrent des séries trop complètes des émaux des Laudin et des Nouhailher.

Une importante collection de reliures avait été réunie à l'aide des contributions de MM. L. Jarry, Delorme, Baguenault de Viéville et Herluison, l'éditeur plein de goût des livres qui se publient à Orléans : reliures du XVIe au XVIIIe siècle qui, sous leur maroquin décoré suivant les goûts divers qui se sont succédé pendant trois siècles, protégent des livres rares, d'autant plus précieux qu'on les ouvre moins. Si les manuscrits à miniatures étaient rares, des pièces intéressantes, surtout pour l'histoire de l'Université d'Orléans, avaient été prêtées par les archives municipales, et M. Boucher de Molendon avait exposé un choix de signatures des plus illustres contemporains de Jeanne d'Arc.

De l'héroïne d'Orléans à la République une et indivisible il y a loin. Il faut franchir la distance cependant et s'arrêter devant la vitrine où M. l'abbé Rocher a exposé une importante collection de tabatières et d'éventails patriotiques. L'art de tout ceci ne vaut guère mieux que celui des assiettes si chères à Champfleury, mais toutes ces manifestations vulgaires de l'émotion produite par la Révolution sont, à cause de cette vulgarité même, intéressantes à contempler ainsi réunies. Elles montrent mieux la grandeur de l'événement qui eut de si vastes conséquences, et de si inattendues, et de quels espoirs il fut accueilli par le peuple et la bourgeoisie. Mme la comtesse de Séraincourt, en exposant quelques épaves du naufrage de la monarchie qui auraient appartenu à Robespierre, a peut-être voulu faire voir pourquoi ces espoirs sont si longs à se réaliser.

L'École de sculpture qui à la Renaissance rayonna de Blois pour décorer les maisons, les châteaux et les églises des bords de la Loire trouva certainement un grand foyer d'activité dans l'Orléanais. Les maisons historiques d'Orléans en font foi, et il suffit de parcourir celle qui, ayant été transformée en musée archéologique, a recueilli un grand nombre de vestiges du passé pour reconnaître combien le mobilier était digne des demeures qu'il garnissait. L'exposition le montrait également : tant par la table en noyer de l'époque de Du Cerceau appartenant à M. Blondel de la Rougery; ainsi que par une petite crédence également en noyer appartenant à Mme Pillon. Le coffre, à un seul vantail sculpté d'un Saint-Georges, est porté sur une large traverse qui relie les pieds en forme de pilastres et qui est sculptée d'un triomphe. L'inscription : CONTRE DIEV NVL NE PEULT RIEN FAIRE, incrustée en bois blanc sur le bandeau de l'arc que la traverse dessine à sa partie inférieure, prouve l'origine française de ce meuble.

Parmi d'autres meubles qui sont du XVIIe siècle, nous noterons un grand cabinet d'écaille porté sur colonnes, incrusté d'ivoire, à M. Germon, ainsi qu'un bureau de marqueterie de M. Émile Bernaux.

Les œuvres de la peinture sont peu nombreuses et le catalogue a montré beaucoup de réserve dans les attributions qu'il a données à un certain nombre d'entre elles.

Nous signalons à la commission de l'inventaire des Richesses d'art de la France un magnifique tableau signé de Jouvenet, représentant *Jésus au Jardin des oliviers*, provenant de la chapelle des Bénédictines d'Orléans et donné à la cathédrale après le concordat. La cathédrale possède également un *Portement de croix*, qui peut être de Zurbaran à qui on l'attribue, et qui est un souvenir de la guerre d'Espagne.

Les portraits sont ce qui, dans les expositions de province, s'élève le plus souvent au-dessus de la moyenne. Pareil fait se produit à Orléans. Ainsi nous notons un grand portrait de Lady Harcourt que nous croyons très-volontiers de Reynolds, appartenant à M. le comte d'Harcourt, et deux charmants portraits d'un jeune garçon et d'une jeune fille appartenant à M. E. Filleul, peints par Girodet qui a aussi exécuté un portrait de M. Trioson appartenant au musée de Montargis, sa patrie. Quant à David, son maître, M. Béchard, de Beaugency, a exposé de lui un beau portrait d'homme légèrement peint dans les tons gris clairs sur un dessous de bistre qui lui sont particuliers.

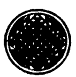
David eût sans doute trouvé beaucoup à reprendre dans le *Brigand blessé* qui se désaltère, d'Eugène Delacroix, qui appartient à Mme veuve Dubazin; mais cette esquisse est d'un grand mouvement et d'une belle couleur.

Des portraits au pastel de Peronneau et de J. Valade, qui ne le vaut pas, à Mme Delzons, nous conduisent aux dessins qui sont nombreux et remarquables. En tête se place un dessin à la plume sur vélin de l'Orléanais Étienne de l'Aulne, figurant une représentation théâtrale dont les spectateurs sont assis par terre et les acteurs debout sur une terrasse. Ce beau dessin appartient à M. Jarry-Lemaire qui, avec M. Boucher de Molendon, possède un certain nombre de vues d'Orléans, précieuses comme documents, dessinées par Desfriches. M. Guérin Proust et Mme Proust ont exposé un certain nombre d'importants dessins de François Blondel représentant les fêtes données en 1745 à l'occasion du mariage du dauphin, fils de Louis XV, dessins qui ont été gravés. Enfin quelques miniatures à la gouache, représentant des sujets religieux, exposées par M. de la Brière, n'ont d'intéressant que d'avoir été exécutées par le frère Épiphane, capucin d'Orléans. D'autres retracent des scènes des *Contes* de Perrault exposées par M. Lebuch, portant la signature : *Rameau*, 1810.

Parmi les tapisseries nous signalerons un fort beau médaillon circulaire avec écoinçons de fleurs et d'animaux, représentant une tête de Christ de profil, exécuté en Flandre au XVIe siècle, dont le tissu très-fin est rehaussé d'or et d'argent, appartenant à M. Maussac; un grand panneau représentant la *Moisson*, appartenant à M. le baron René d'Alès, portant la marque qu'on croit être de Bruxelles, et la signature : P. VAN DEN HECKE; un « Teniers », comme on disait jadis, portant la même marque et la signature connue : I. V. D. BORGHT, dans le sujet, à M. Mantellier, et enfin plusieurs pièces de l'*Histoire de Psyché*, appartenant au garde-meuble du Palais de justice d'Orléans. D'après le style plein d'ampleur des bordures malheureusement mutilées de ces tapisseries qui sont du XVIe siècle, nous ne serions pas éloigné de les croire de fabrication italienne.

La ville de Baugency avait envoyé de grands panneaux exécutés en broderie au XVIIe siècle, en fort mauvais état, provenant d'un ancien couvent de génovéfins, et Mme de Houlley un coffre entièrement recouvert de broderies représentant l'*Histoire de Moïse*.

Telles sont les œuvres qui nous ont surtout frappé, et que nous avons énumérées le plus rapidement possible avec la conscience d'en avoir omis un grand nombre qu'il eût été certainement intéressant de signaler.



Ce qui caractérise l'exposition rétrospective de Reims, ce qui lui donne un grand



intérêt, sinon un grand agrément, — celui-ci est ailleurs, — ce sont les résultats des fouilles faites dans les cimetières gaulois de la Marne.

L'importance et l'intérêt de ces découvertes tiennent à deux causes : à leur abondance et à leur nature. Celles-ci révèlent un autre art et une autre civilisation que les tombes dites gauloises que l'on trouve ailleurs, en France. Elles servent à quelques savants à faire une distinction entre les Celtes et les Gaulois qui appartiendraient à deux races et qui seraient apparus à deux époques différentes sur notre sol. Les analogues de l'art découverts dans les cimetières de la Marne se retrouvant dans certaines tombes de la vallée du Danube, permettraient de suivre la marche de l'immigration des peuplades asiatiques qui ont occupé la Champagne quelques siècles avant notre ère. De telle sorte qu'aux autochthones des cavernes se serait superposée une invasion celtique qui, devenue aborigène, aurait été envahie par une seconde invasion gauloise, plus civilisée, et ayant été en contact avec la Grèce. — Ce sont ceux-là qui sans doute seraient allés à Corinthe. — Puis sont venus bien plus tard les Francs, sans parler des Romains qui ne furent que conquérants et civilisateurs. Comme M. A. Bertrand, le savant conservateur du Musée de Saint-Germain, à qui ces questions sont d'autant plus familières que c'est lui qui les a soulevées, nous a promis pour la *Gazette des Beaux-Arts* un travail d'ensemble sur l'art des époques préhistoriques, nous nous contenterons d'indiquer ce que nous avons pu voir, comme tout profane, dans la chapelle de l'archevêché où tout ce qui se rapporte à ces questions avait été réuni et fort intelligemment exposé.

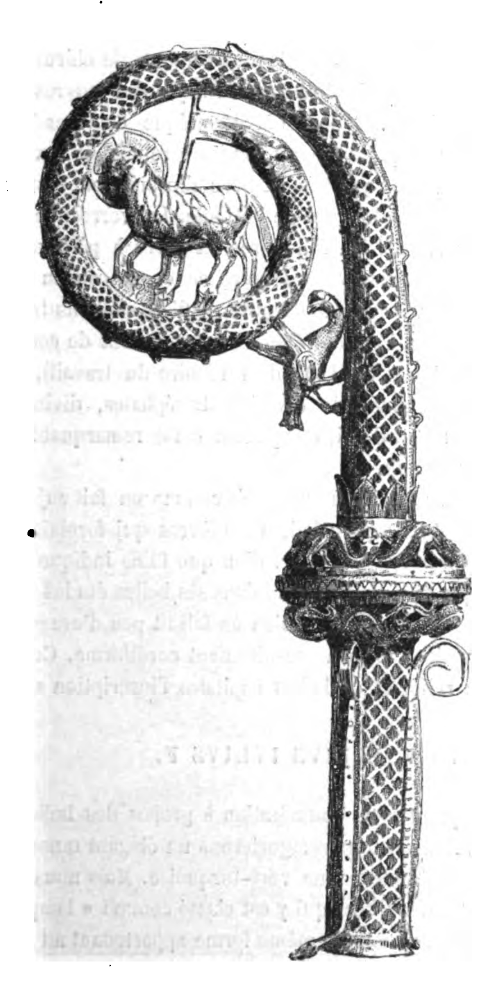
Nous ne dirons rien des armes et des outils des différentes époques de la pierre taillée ou polie ni des instruments d'os des cavernes du Périgord que M. A. Nicaise, de Châlons-sur-Marne, avait exposés en nature ou en fac-simile et qui expliqués par lui présentaient un grand intérêt. C'est à M. Morel, de la même ville, qu'étaient dues la plupart des pièces qui nous ont le plus vivement intéressé.

M. Morel avait eu soin de reconstituer deux tombes dans des auges, dont les parois étaient couvertes de terre, de façon à donner une vue d'ensemble de ce que l'explorateur n'a découvert que successivement. Dans la tombe de l'homme de l'âge de pierre le squelette était entouré de ses armes, de ses outils, de ses parures et accompagné de vases de terre grossière, souvenirs de quelque rite funéraire. Dans la tombe du Gaulois, les ornements, les armes, le bouclier, bronze et fer réunis, et les vases étaient aussi mis autour du squelette à la place où ils avaient été trouvés.

Une vitrine, enfin, réunissait toute la dépouille d'un guerrier qu'on avait trouvé couché sur son char attelé de deux chevaux. Mais le guerrier se réduisait à quelques ossements, le char à ses ferrures et les chevaux aux ornements de leur harnais, de telle sorte qu'il était impossible de ne point songer à cette parodie célèbre du VIe livre de l'*Énéide*, par l'un des Perrault, où il est question de l'ombre d'un cocher, — de l'ombre d'une brosse — et de l'ombre d'un carrosse.

M. Morel publie le résultat de ses fouilles. Pendant les préparatifs mêmes de l'exposition, M. Fourdigner, de Suippes, découvrait à Somme-Tourbe une nouvelle tombe renfermant aussi un guerrier gaulois, coiffé d'un casque conique de forme orientale, et couché sur un char qui avait été attelé de deux chevaux. Ce qui nous a surtout frappé dans toutes ces trouvailles, c'est la qualité des bronzes qui appartiennent tous à un art très-raffiné. Les garnitures des moyeux du char, les ornements des chevaux, en bronze incrusté de corail, et les vases sont certainement grecs. Elle est grecque aussi une coupe à couverte noire représentant un discobole réservé en

jaune, trouvée, dit-on, au milieu de vases de terre noire ou rouge fort ordinaires. Si nous nous rappelons l'indigence et la barbarie des tombes gauloises découvertes en Normandie par l'abbé Cochet, il nous est impossible de ne pas reconnaître que toute une civilisation sépare les peuplades auxquelles ont appartenu ce que nous voyons à Reims et ce que conserve le Musée de Rouen.



CROSSE EN CUIVRE ÉMAILLÉ (XII° SIÈCLE).

(Musée de Soissons, dessin de M. J. Laurent.)

Disons tout de suite que l'apport de M. A. Morel comprend aussi les trouvailles faites dans des tombes mérovingiennes et qu'ici il y a identité parfaite avec ce qu'on trouve en Normandie. Cet apport comprend aussi les monuments contemporains de la domination romaine en Gaule et créés sous son influence. Le sol du Reims moderne est établi sur une ville antique dont la Porte de Mars est le seul monument qui soit encore debout sous le soleil, aussi l'exposition est-elle riche en antiquités romaines.

Le Musée de la Ville, les collections de MM. Blavat et Gerbaut, de Mme veuve Brice et surtout de M. Duquenelle, auxquelles se sont venues joindre celles de MM. Habert, de Troyes, et Counhay, de Suippes, forment un ensemble aussi complet que varié. — L'exposition de M. Duquenelle, qui est considérable, a été vue en partie dans les galeries de l'Histoire du travail en 1867, mais s'est beaucoup accrue depuis, et doit revenir un jour au Musée de la Ville, à ce qu'on nous assure. Elle comprend un magnifique médailler romain composé de monnaies d'or, d'argent et de bronze. Des statuettes, des coupes, des objets de toilette et des instruments de chirurgie, des clochettes et des vases constituent la série des bronzes, où il y a des œuvres charmantes, comme un Athys et un petit trépied. Celle de la céramique comprend depuis les terres noires ou jaunes ordinaires jusqu'aux terres rouges à reliefs, et aux urnes noires décorées de reliefs en barbotine rouge ou blanche, avec l'inscription BIBITE que l'on croit particulière aux ateliers romains du nord de la Gaule. La verrerie est également nombreuse et comprend depuis les dolium funéraires en verre à pâte verdâtre jusqu'aux œnochoé les plus élégants et aux vases à boire en cornet ou en coupe basse avec flancs arrondis. Une fiole de verre blanc décorée de filets saillants travaillés à la pince est une œuvre exceptionnelle. Un bas-relief d'ivoire, devant de coffret malheureusement mutilé, à sujets bachiques (nº 1304 de l'Histoire du travail), trois cachets d'oculiste, et plusieurs cippes sculptés de divinités tricéphales, divinités dont se préoccupent quelques savants aujourd'hui, complètent cette remarquable exposition avec un tuyau de conduite en plomb.

Les Romains ne sachant étirer un tuyau en plomb comme on fait aujourd'hui, les fabriquaient avec des lames dont ils rapprochaient les lèvres qui formaient ainsi une rigole où l'on coulait du plomb pour les souder. Bien que Pline indique la soudure à l'étain, cet exemple et ceux que cite M. Belgrand dans ses belles études sur la distribution des eaux chez les Romains, prouvent qu'on en faisait peu d'usage. La section de ces tuyaux n'est pas circulaire, mais nécessairement cordiforme. Celui que possède M. Duquenelle porte en relief et en belles capitales l'inscription suivante :

TITVS VALERIVS IVLIVS F.

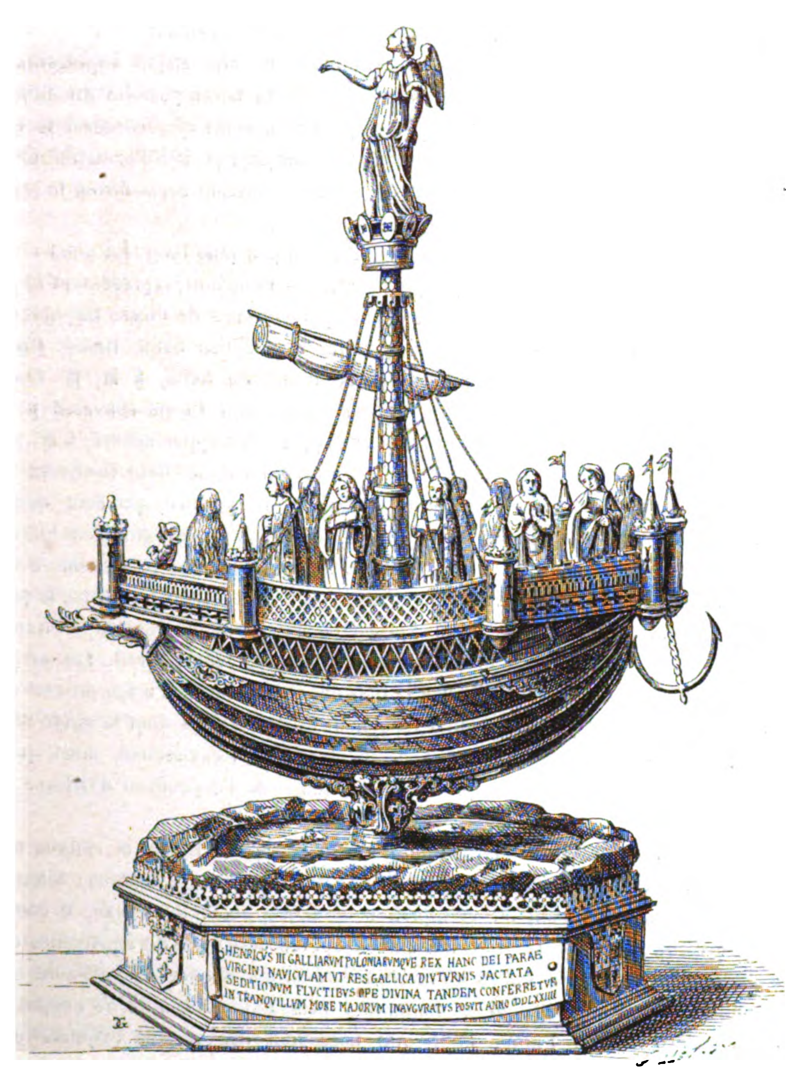
Nous ne recommencerons point cette énumération à propos des belles collections de M. Morel ni de celle de M. Habert où nous signalerons un élégant œnochoé à ouverture trilobée couvert d'une magnifique patine vert-turquoise. Mais nous devons faire nos réserves au sujet d'un pot à deux becs qui y est classé comme « lampe de camp » et qui est exposé avec deux autres vases de même forme appartenant au Musée.

Nous réclamons pour le moyen âge et pour le XIVe siècle ces trois « pots-laveurs » destinés peut-être à contenir de l'eau chauffée par un réchaud, mais qui mobiles sous leur anse étaient destinés aux ablutions manuelles indispensables avant le repas suivant le cérémonial et l'usage du moyen âge. L'acuité des profils, la forme des becs qui sont à pans, le type des têtes qui servent d'attache à l'anse, masques féminins dont la coiffure est composée de deux nattes qui descendent le long du visage, tout appartient au XIVe siècle. La patine du cuivre n'est pas non plus celle des antiques.

Parmi les plus beaux vestiges que le sol de Reims a donnés nous publions le charmant torse de femme assise, une Vénus à sa toilette, ce nous semble, fragment d'une petite statue de marbre que possède M. Th. Dubois qui l'a trouvé en creusant les fon-

dations d'une maison rue Cérès, mais fragment admirable d'élégance dans la forme et de souplesse dans le modelé.

Les pièces magnifiques du trésor de la cathédrale de Reims que le chapitre avait



SAINTE URSULE ET LES ONZE MILLE VIERGES.

(Nef donnée au trésor de la Cathédrale par Henri III.)

bien voulu prêter à l'exposition de l'Histoire du travail : le Calice qui appartient encore légalement au cabinet des antiques, bien qu'il ait été confié à la cathédrale, le Reliquaire de la sainte épine, le Reliquaire des saints Pierre et Paul, la *Résurrection* donnée par Henri II lors de son sacre, la Nef portant sainte Ursule et les onze mille

vierges, que nous reproduisons ici et qui fut donnée par Henri III, sont connues ainsi que les magnifiques fragments du candélabre de saint Rémy, qui est du XIIe siècle, qui appartient au Musée et que la *Gazette* vient d'ailleurs de publier (t. XIII, p. 399). Nous n'en parlerons pas autrement, pas plus que de la belle Crosse du XIIe siècle prêtée par le musée de Soissons, que pour dire que sans ces monuments le moyen âge n'eût point été représenté, et la Renaissance l'eût été médiocrement.

Un petit émail champlevé de travail allemand du XIIe siècle, représentant la Crucifixion, à M. Eudel, de Nantes, et les fragments du bâton pastoral dit de Saint-Gibrien que possède M. E. Cliquot et qui s'ajoutent à celui que conserve le trésor de la cathédrale, œuvre du XIIIe siècle dont nous avons déjà parlé à l'occasion de l'exposition de Lille, et la crosse d'un évêque de Soissons, eussent seuls formé le contingent du moyen âge.

Quant à celui de la Renaissance, son bilan sera un peu plus long. Le voici :

Deux belles plaques, volets de triptyque de Nardon Penicault, représentant *la Pitié* et *la Résurrection*, à M. E. Cliquot, et les émaux polychromes de Pierre Reymond qui sont encastrés dans la reliure d'un évangéliaire de l'église Saint-Remy. Un plat de Bernard Palissy, circulaire, représentant la Reine de Saba, à M. E. Cliquot. Un magnifique bronze du XVIe siècle, Hercule terrassant Cacus renversé à terre entre ses jambes, qu'il tient par la tête et qu'il s'apprête à frapper encore, à M. Decès fils. Deux meubles d'ébène incrusté d'ivoire : l'un, un cabinet dont les tiroirs sont fermés par un volet abattant, à M. Contant, l'autre, un pupitre, qui sent déjà son XVIIe siècle, où des épisodes d'une histoire de religieux bénédictins sont encadrés dans des cartouches accostés de chimères, à M. A. Moreau. Sont-ils italiens, sont-ils français ? Nous ne saurions trop le dire, car voici qu'il nous arrive de Milan la photographie d'un cabinet qui y fut naguère exposée et qui porte la mention, en français, qu'il a été exécuté en 1630 par le monteur d'arquebuses Jean Conrad. Les artisans, en effet, qui incrustaient d'os et d'ivoire le bois des fûts des armes à feu du XVIe et du XVIIe siècle, étaient tout préparés pour exécuter des incrustations dont la mode régnait d'ailleurs en France depuis les commencements de la Renaissance, ainsi que les inventaires en font foi, et que le prouve la crédence de l'exposition d'Orléans citée plus haut.

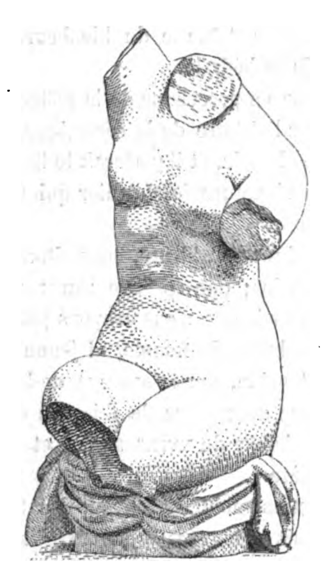
L'esprit des Rémois est un peu comme les lainages qu'ils tissent et comme le vin qu'ils fabriquent : léger et brillant. Tous n'ont pas fait les *Contes Rémois,* mais tous les ont lus et les conservent en exemplaires de choix, reliés avec luxe, à côté des éditions rares du XVIIIe siècle, de celles surtout qu'ont illustrées de spirituelles eaux-fortes les petits maîtres du temps qu'ils affectionnent par-dessus tout. Ils sont là une demi-douzaine de bibliophiles, M. A. Dauphinot, président du comité de l'exposition, M. Diancourt, maire de Reims, etc..., qui possèdent des raretés exquises en ce genre. Ainsi des autres collectionneurs : ce sont les œuvres relativement modernes qu'ils réunissent de préférence et leurs cabinets ne commencent guère qu'avec les œuvres contemporaines de la vogue du vin de Champagne.

Pour les étudier il faut rentrer dans la grand'salle de l'archevêché où elles sont exposées avec tout l'agrément qui peut les faire valoir, ainsi que dans les appartements du roi qui y sont contigus.

Beaucoup de collections comprennent de tout, peu ou beaucoup : de la céramique en quantité et ce qu'on appelle en style de commissaire-priseur des objets d'étagère. Nous citerons les principales, et avant tout celle de Mme veuve Pommery qui a garni

à elle seule toute une pièce de l'appartement de Charles X et toute une grande vitrine du Hall, et qui remplit de son énumération quatorze pages du catalogue; puis celle de M. G. Koch, riche en faïences; de M. Th. Petitjean, secrétaire du comité de l'exposition, et possesseur d'une importante collection de tableaux; de M. Habert, d'Épernay, dont nous avons cité les antiques, qui comprend depuis les silex façonnés par éclats jusqu'à la pâte dure de Sèvres; de M. Eudel, de Nantes et de M. Ch. Givelet, qui sont aussi des éclectiques et qui embrassent un non moins grand espace de siècles, et enfin de M. Poterlet, d'Épernay, grand amateur de céramique et de pièces de choix.

Appartient-elle bien à la céramique l'œuvre exquise que nous publions ici? Certes la Commission de Sèvres trouverait à redire à la forme de cette aiguière. Mais la



TORSE DE VÉNUS.

(Marbre blanc.)

fillette nue qui lui sert d'anse et l'amour tapi de l'autre côté qui lie les deux guirlandes de feuillages qui traversent le large col du vase, sont d'une élégance rare. Cet ensemble modelé en terre blanche de Lorraine est signé sur le limbe, derrière l'anse : *Sigisbert 1799.*

Quel est ce Sigisbert? Ce nom, la qualité de la terre ainsi que la parenté de la fillette avec les caillettes de Clodion nous ont fait naturellement chercher du côté de la Lorraine, et voici ce que nous avons trouvé dans les *Archives de l'art français* (t. I. p. 177). Il exista un Sigisbert Michel, fils d'un Thomas Michel, sculpteur du roi de Prusse, et d'Anne Adam, sœur des deux Adam, Sigisbert et Gaspard, morts le 1er en 1759, le 2e en 1761. Ce Sigisbert Michel était allé en Prusse pour terminer les œuvres que son oncle Gaspard avait laissées inachevées et, ne recevant aucun payement de ses travaux, revint à Paris vers 1770, alors âgé de soixante-dix huit ans, à ce qu'il dit lui-même. En 1799 il eût de beaucoup dépassé la centaine, et ce n'est point

un centenaire qui eût modelé une figure si jeune que celle du vase appartenant à M. Poterlet. Bachaumont cependant parle « d'un Sigisbert Michel, ancien sculpteur du roi, qui, en 1774, exposa à l'académie de Saint-Luc un *Temple des Grâces*, modèle d'un milieu de surtout, « une des choses des plus agréables qu'on puisse voir ». Enfin la parenté de la figure qui nous occupe avec celles de Clodion s'expliquerait par une parenté réelle entre ce Sigisbert Michel et Clodion qui étaient tous deux neveux des Adam. Reste la question d'âge qui présente de sérieuses difficultés. Ni M. E. Auguin, dans ses *Impressions et souvenirs* de l'Exposition rétrospective de Nancy dont deux longs chapitres sont consacrés aux sculpteurs en bois ainsi qu'aux céramistes de Lorraine, ni M. L. Wiener dans son mémoire sur *Les Sculptures en bois attribuées à Bagard*, ne disent rien de notre Sigisbert.

Nous ne trouvons pas non plus dans le catalogue des terres de Lorraine exécutées par Chifflé, quel est l'auteur d'une statuette du bienheureux Labre, qui appartient à M. l'abbé Cerf, chanoine de la cathédrale.

Il nous faut noter un groupe en porcelaine de la collection de M. Th. Petitjean qui donne un renseignement pour l'histoire de la céramique. Il représente l'Amour présentant des flèches à Diane endormie, et il porterait le lion de Franckental et le monogramme de P. Hanoy avec la signature de Melchior qui ne s'est rencontrée jusqu'ici que sous des pièces de Mayence.

Parmi les bronzes, peu nombreux d'ailleurs, nous citerons une *Enfance de Bacchus* signé de Clodion à M. Desmoulins; une épreuve remarquable de l'*Enfant à l'écrevisse* qu'on donne à Clodion, mais que nous croyons plutôt de Pigalle, appartenant à M. Chandon; à M. Krug, un buste de femme, ni jeune ni vieille, assez replète, les cheveux relevés, mais sans tension, sur le sommet de la tête, d'un modelé très-gras et très-souple que l'on attribue avec assez de raison à ce dernier maître, et qui, en tous cas, est d'un artiste très-habile du XVIIIe siècle, et enfin un Louis XIV équestre de Bouchardon, à M. Ch. Leclère.

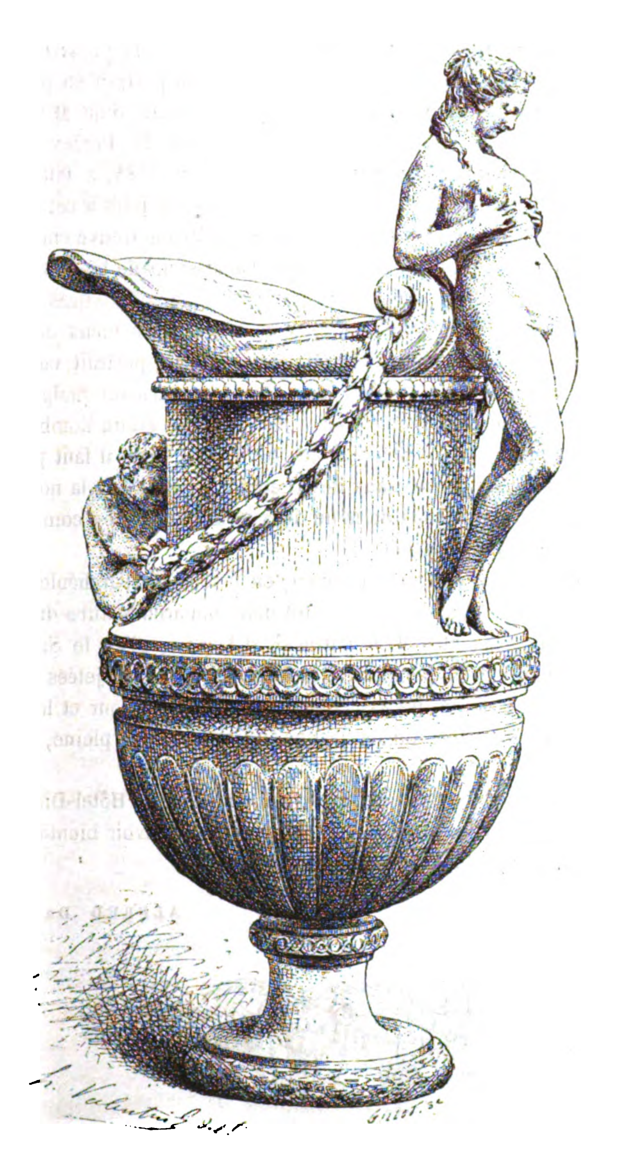
Une très-importante collection montrant surtout les transformations des armes à feu depuis le XVIIe siècle avait été exposée par M. Vauthier-Brunet, de Vitry-le-François.

L'orfévrerie appartient surtout à M. Eudel, de Nantes, tandis que M. Le Conte, de Châlons-sur-Marne, a exposé une importante collection de boîtes qui en renferme un certain nombre de très-remarquables tant par les miniatures et les émaux qui les décorent que par les combinaisons de la gravure et du guilloché dont une glaçure d'émail avive le travail.

Quelques meubles : secrétaire du XVIIe siècle et commodes du XVIIIe siècle à Mme veuve Pommet et à M. Th. Hubert; consoles en bois sculpté sous la régence, à MM. Coquet et Deullin ; coffre d'horloge de travail champenois, à M. Diancourt; nous noterons, tant pour la qualité de leur bois que pour leur garniture, un canapé et deux fauteuils des commencements du XVIIIe siècle, à M. le comte de Chabrillan. Cette garniture est de maroquin brun entouré de maroquin rouge découpé et brodé de soie sur la couture. C'est la première fois que nous en rencontrons de ce genre.

Nous arrivons enfin à la peinture.

Il nous est interdit, naturellement, de rien dire des tableaux du Musée, dont un choix est exposé en attendant que les galeries soient prêtes où ils doivent trouver une place définitive. Qu'on nous permette cependant de citer ce qui fait la gloire du musée de Reims : Une tête de Holbein, frottis de couleur et merveille de modelé,



AIGUIÈRE EN TERRE DE LORRAINE, PAR SIGISBERT.

et treize têtes de Cranach dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre, puis quelques crayons du XVIᵉ siècle, parmi lesquels il y en a de Lagneau.

Nous aurions voulu nous arrêter quelque peu sur les peintures de l'école rémoise: sur Hellart, l'ami de La Fontaine, « très-bon époux, encore meilleur galant », mais reflet affadi de Vouët et de la Hire, ainsi que le montre la *Sainte Famille* de M. l'abbé Tourneur; sur les Willebault, Nicolas, auteur d'un beau portrait en pied du cardinal de la Roche-Aymond peint en 1761, et Jacques, portraitiste, dont Mᵐᵉ J. Mennesson possède quelques têtes qui sentent l'école de Boucher; sur N. Perseval qui, dans le *Magnificat* appartenant à l'église de Saint-Rémy, daté de 1784, a fait plus qu'imiter Jouvenet, et qui dans ses portraits où quelque mollesse se joint à certaines brutalités fait songer à Lépicié; sur J.-F. Clermont dont nous avons trouvé chez M. Dauphinot un paysage d'un ton gris charmant et que nous connaissions de longue date pour avoir passé notre enfance dans un salon décoré de grands panneaux encastrés dans la boiserie, peints de paysages brossés à grands coups avec les verts bleus de Boucher; sur Louis Périn, enfin, dont M. Henriot de la Motte possède un portrait, celui de sa mère, très-finement modelé dans des tons gris, qui est charmant malgré le costume. M. Périn, son fils ou petit-fils, avait envoyé de Paris un certain nombre de peintures et de miniatures de lui qui sont des portraits de famille. Mais il faut passer — passer sans nous arrêter — devant les tableaux de la Cathédrale et devant la nombreuse collection, surtout de peintres flamands de la fin du XVIᵉ siècle et des commencements du XVIIᵉ, exposée par M. Th. Petitjean.

Qu'on nous laisse nous arrêter cependant, en faveur de l'archéologie, devant un très-curieux panneau sur bois encore encadré dans son architecture du XVᵉ siècle, des environs de 1480, appartenant à M. le baron G. d'Avesnes. C'est le *Siége de Rhodes par les Turcs,* où l'on voit en perspective la ville, le port et ses jetées avec leurs nombreux moulins à vent, la flotte, les assiégeants attaquant une tour et les assiégés courant par les places et les rues, qui en jacque, qui en armure pleine, pour repousser l'assaut.

Les toiles peintes et les tapisseries de la cathédrale, de l'Hôtel-Dieu et de Saint-Rémy ne nous arrêteront pas: nous avons l'espoir de les revoir bientôt au Palais de l'Industrie et ce sera alors l'occasion d'en parler.

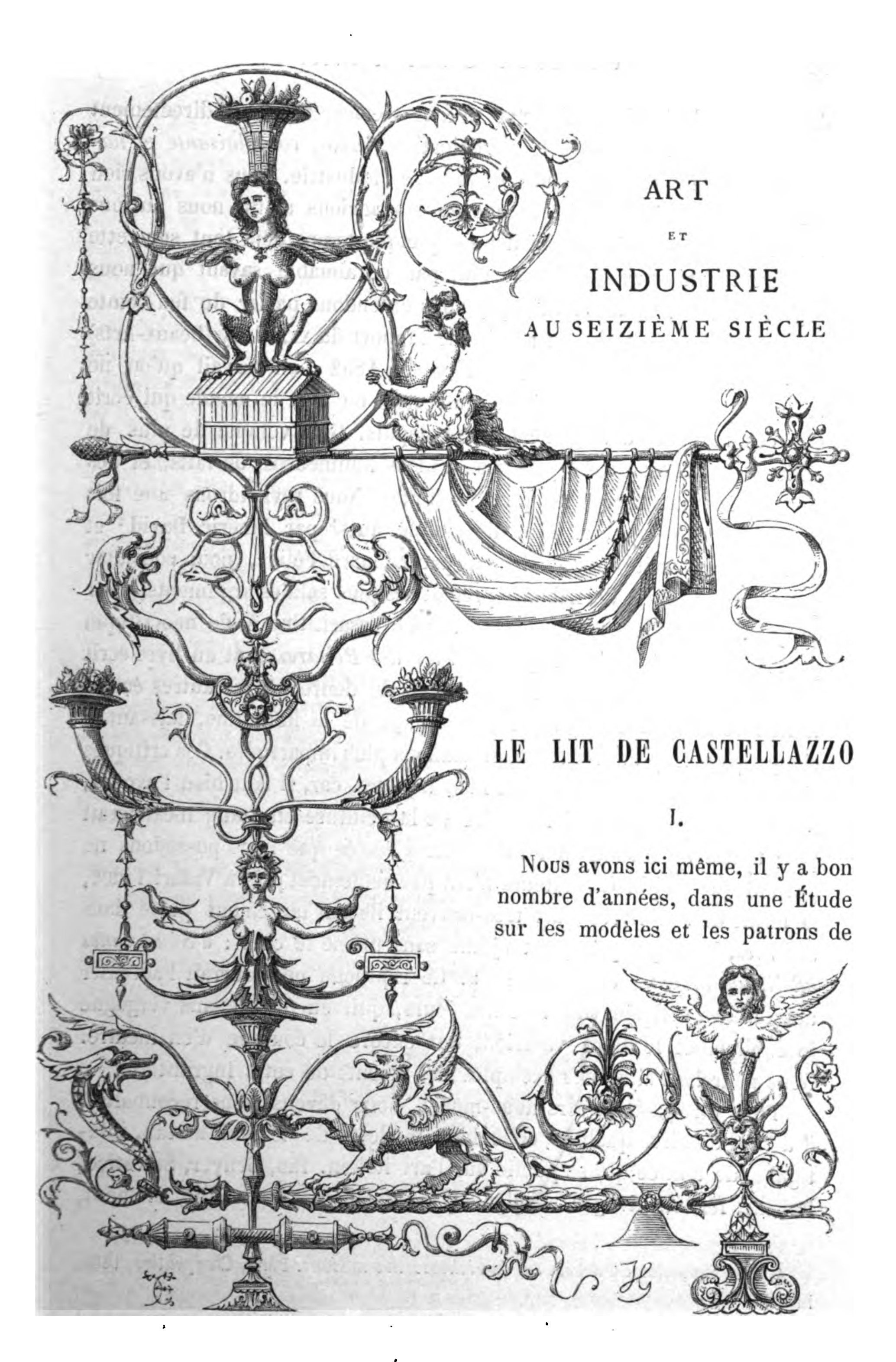
ALFRED DARCEL.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cᵉ, rue St-Benoît. — [982]





ART

ET

INDUSTRIE

AU SEIZIÈME SIÈCLE

LE LIT DE CASTELLAZZO

I.

Nous avons ici même, il y a bon nombre d'années, dans une Étude sur les modèles et les patrons de

dentelles et de broderies des XVIe et XVIIe siècles, touché indirectement à la question si grave de la participation *facile, complaisante* et *naturelle* des grands artistes aux travaux de l'industrie. Nous n'avons rien à retrancher aujourd'hui à ce que nous avancions alors; nous aurions même beaucoup à ajouter, si depuis quelque temps déjà tout sur cette matière n'avait pas été dit, surtout par un aimable savant que nous regrettons tous. On a compris que nous entendons parler du feu comte Léon de Laborde et de son admirable rapport du XXXe Jury (Beaux-Arts) de l'Exposition universelle de Londres en 1852 : un travail qu'on ne refera plus, qu'on ne lira jamais assez, et où tout le monde qui écrit sur ces matières a largement puisé depuis. Gros volume de plus de mille pages, il est encore plus gros d'idées lumineuses, de faits, et des conseils les plus sages, les plus pratiques. Nous reviendrons une fois encore sur ce sujet, si bien développé aussi par Emeric David[1] et dernièrement traité magistralement par Édouard Fétis[2], pour constater que l'illustre comte de Laborde prenait ses plus solides arguments, pour ce qui tient à l'Italie, dans les écrits de Vasari. Une école néocritique pourtant voudrait insinuer que les *Vies des Peintres* sont un livre écrit sans suffisante vérité historique, en vue de déprécier les autres écoles italiennes de peinture au grand avantage de la florentine, laissant à chaque page trop désirer des appréciations plus impartiales. Ces critiques si difficiles nous semblent aussi bien injustes, car, il faut bien l'avouer, sans l'ouvrage de Vasari l'histoire de la peinture en Italie n'existerait pas; toutes les monographies des autres écoles que nous possédons ne partant que de lui. Ces auteurs n'ont pas seulement pris à Vasari l'idée, la forme de son livre, mais très-souvent ils ont largement puisé dans ses *Vies*, bien que presque toujours sans même le citer : « *Sicut canes ad Nilum bibentes et fugientes* ». Ce reproche on pourrait l'adresser aussi à des écrivains d'art de nos jours, qui, en pillant sans vergogne journellement le livre vasarien, ont encore le courage d'en médire. Nous pourrions citer des exemples fort récents de cette ingratitude.

Pour être juste envers nous-même, nous devons nous reconnaître, à défaut d'autres qualités, celle bien modeste de lecteur assidu, infatigable de tout ce qui se publie sur l'art italien. Rio, Gruyer, Selvatico, Ranalli, Rosini, Kruger, Nagler, Waagen, Lanzi, Passavant, Clément,

1. *De l'influence du dessin sur la richesse des nations.* Paris, Charpentier, 1852, in-8°.

2. Édouard Fétis : *L'Art dans la Société et dans l'État* (Mémoire présenté à l'Académie de Bruxelles le 6 octobre 1870).

Charles Blanc, sans compter les anciens, sont toujours dans nos mains, Crowe et Cavalcaselle surtout, si remarquables pour leurs recherches diligentes, pour leur critique si finement savante. Eh bien! qu'auraient-ils tous pu faire sans les *Vies* de Vasari ? A chaque page de leurs volumes ce nom est toujours là; même ses inexactitudes ont servi, ont poussé à des nouvelles recherches, d'où jaillit la vérité.

La prédilection de Vasari pour l'École florentine, mon Dieu! elle est bien facile à comprendre[1]; quand on a l'honneur d'y appartenir, il doit être bien difficile de ne pas éprouver une certaine fierté. « *Florentinis ingeniis nil ardui est,* » dit Cennino Cennini. Vasari était un peu de l'école de cet abbé de Saint-Yves, dans l'*Ingénu* de Voltaire; il pensait qu'un homme qui n'était pas né à Florence ne pouvait avoir le *vrai sentiment de l'art,* tout comme Saint-Yves n'admettait le *sens commun* possible qu'à Paris.

Cette vanité, si vanité il y a, Vasari la partagea avec tous les Florentins du XVI[e] siècle, qui acceptaient imperturbablement, ni plus ni moins que s'ils leur étaient dus, les hommages des plus illustres Italiens du reste de la péninsule, tels que l'Arioste. Les écrivains florentins s'arrêtent volontiers non-seulement à se mirer dans la splendeur vraiment exceptionnelle de la gloire artistique de la Toscane sur les autres États italiens, mais aussi « per essere eglino molto observanti alle fatiche e agli studi di tutte le facoltà sopra qualsivoglia gente d'Italia. » (Varchi, St. fiorentina, vol. III, pag. 56.)

On n'a pas du reste fait assez attention à la différence qui existe entre les *deux éditions* de ses *Vies,* données de son vivant[2]. On dirait vraiment qu'il avait pressenti les reproches qu'on lui a faits plus tard, et dans la *seconde* édition, il revient sur bien des jugements et se fait plus juste pour les autres écoles. On n'a qu'à lire la vie de *Fra Giocondo, Liberale ed altri Veronesi,* pour s'en convaincre. Du reste cette accusation est une absurdité car « on peut promettre d'être sincère, mais il ne dépend pas de nous d'être impartial. » Ce mot de Gœthe est d'une grande vérité, surtout dans les disputes artistiques, dans lesquelles :

« E poi l'affetto lo intelletto lega. »

Depuis quelque temps on semble revenir à des sentiments plus vrais

1. Telle est aussi l'opinion de Mariette : « On reproche à Vasari, » dit-il dans sa lettre à Caylus sur Léonard, « d'avoir été trop partial à l'égard des peintres de son pays; c'est un défaut dont il est difficile de se garantir et qui lui est commun avec presque tous les auteurs de qui l'on a des vies de peintres, dont ils étaient compatriotes. »

2. Firenze, Torrentino, in-4°, 1550; et Firenze, Giunti, 1568, in-4°.



et plus justes; le public se ravise et il s'opère en faveur de Vasari une réaction. Le mérite de ce bon mouvement en est aux savants illustrateurs de l'édition de Le Monnier, qui, tout en constatant les nombreuses erreurs de notre historien, ont su faire bonne justice de ces commérages.

Mais à quoi bon débuter par d'aussi graves considérations à propos d'un *Lit du* XVI[e] *siècle?* Nous espérons ainsi prouver une fois de plus que, même dans les questions des *Arti minori*, c'est encore de Vasari que nous vient la lumière. Le beau meuble dont nous allons nous occuper viendra nous fournir une nouvelle preuve de cette vérité.

Dans la vie de Dello (XV[e] siècle), en parlant de ce que ce peintre consacrait son talent aux tableaux d'église aussi bien qu'à l'ornement des meubles, Vasari ajoute : « Et pendant de longues années l'usage se maintint que les meilleurs artistes, les plus excellents peintres, se livrassent à ces occupations sans en avoir honte (*senza vergognarsi*) comme le ressentiraient aujourd'hui beaucoup de nos contemporains [1] », et il cite les meubles de Laurent de Médicis *le Vieux*, peints par la main « *di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri* ».

L'opinion de Vasari nous est confirmée par Lodovico Dolce dans son « Dialogo della Pittura, » dit l'*Aretino :* « Nous devons aussi, dit-il, reconnaître de lui (du peintre) qu'il est également l'origine et la forme de tous les *arts manuels*, puisque architectes, maçons, orfévres, ébénistes, sculpteurs en bois, *brodeurs* et jusqu'aux serruriers, tous doivent plus au moins avoir recours à lui. » Vasari condamnait donc les scrupules de ses contemporains. Ce fanfaron, ce sculpteur de cape et d'épée, Benvenuto Cellini, était aussi dans ces idées, et pourtant quel artiste et quel *ouvrier !* Le comte de Laborde observe, avec sa lucidité ordinaire, que « Michel-Ange, Pérugin et Raphaël lui-même ne se seraient nullement refusés à peindre des meubles par le sentiment de déroger en acceptant une telle besogne, mais seulement pour avoir d'autres occupations ». Personne désormais n'attribue aux artisans qui exécutèrent ces beaux

1. Voici les propres mots de Vasari :

« E per molti anni fù di sorte questa cosa in uso (la peinture des bahuts, des caisses de mariage, des meubles, des lits, des coches, etc.) che eziandio i più eccellenti pittori in cosi fatti lavori si esercitavano senza vergognarsi, con oggi molti facebbono dipingere e mettere a oro di simili cose! »

Une exposition d'art industriel est venue donner la preuve définitive de cette heureuse union qui a toujours existé en Italie, à la bonne époque, celle qui a eu lieu à Milan l'année dernière, et « d'où l'association industrielle italienne avait soigneusement écarté tous les produits des arts libéraux proprement dits, et où pourtant tout respirait l'art le plus pur, l'art sans épithète », dit M. Courajod.

ouvrages en tout genre, à cette époque et plus tard aussi, le mérite de l'invention, ni dans l'école italienne, ni dans la française, ni dans l'allemande. Andrea del Verrocchio, Ghiberti, Pollajuolo, tous d'abord orfévres, se souvenaient de leurs collègues restés simples artisans et les aidaient dans leurs travaux, aussi bien que les Allemands Wohlgemüth, Schöen et Dürer.

Personne n'a certainement visité Florence sans remarquer les lanternes en fer forgé, ainsi que toutes les ferrures du palais Strozzi, d'un galbe si élégant, d'une exécution si délicate et précieuse. Comment croire qu'un simple ouvrier tel que Niccolo Grosso (dit le *Capparra*, parce qu'il refusait toujours de travailler sans avoir d'abord reçu des arrhes) aurait pu produire de telles merveilles, si Simone le *Cronaca* ne lui en eût fourni les dessins?

Les bibliothèques publiques et particulières nous montrent bien des ouvrages, reproduits par la gravure dans la seconde moitié du XVIe siècle, qui sont des recueils de dessins, de délicieuses fantaisies, à l'adresse des orfévres, damasquineurs, ébénistes, armuriers et ouvriers de toutes sortes. Ces recueils, si communs encore au dernier siècle, si rares et si recherchés aujourd'hui, sont aussi, dit M. Eug. Piot, « des commentaires indispensables du plus grand nombres des objets précieux conservés dans les musées et les collections d'amateurs ».

Mantègne, Nicoletto Rosex, Raimondi, Francia, Vico, Giorgio Ghisi, le Caravage, le Franco, nous en passons et des meilleurs, nous ont, en Italie, laissé des montants d'ornements pour les stucateurs et des dessins d'orfévrerie; de même les Mechenen, les Martin Schöen, Kranach, Aldtorfer, Aldegraver, Dürer, les deux Beham, Virgile Solis, Holbein et tous les petits maîtres, sans oublier Hopfer et les Flottner, et en France, les Dubois, Sylvius, Du Cerceau, Théodore de Bry, Hafner, Morisson, Étienne de Laulne, Pierre Woeriot, Jean Cousin, Van Shoel, Daniel Marot, qui dessina des alcôves et des lits[1]. On n'a, sans se déranger, qu'à consulter chez soi des ouvrages populaires et qui sont dans toutes les mains, le *Magasin pittoresque* ou l'*Art pour tous*. Et voilà l'explication naturelle, le secret du goût qui à ces heureuses époques relevait les moindres objets et animait le plus mince outil : « l'aptitude à trouver le beau dans une saine application de l'utile et l'élégance de la composition dans la simplicité des moyens. »

L'Italie est encore le pays le plus riche en monuments de la vie

1. Voir les 23 vol. de modèles à la Bibl. nat. et un article du *Cabinet de l'amateur*, 1re série, 2 vol., page 318.



privée des siècles passés ; mais sous peu on ne pourra plus en dire autant. Il faudra se résigner et se consoler avec les collections publiques, qui resteront, il faut espérer, et qu'une sage administration pourra toujours augmenter.

II.

Le luxe des appartements, des meubles, des tentures, des étoffes, au commencement du XVI[e] siècle en Italie, est un fait qu'il suffit d'énoncer pour qu'on l'accepte sans aucun besoin de démonstration. Si nous n'avions pas les historiens pour nous instruire, nous aurions les lois somptuaires pour nous éclairer ; elles ont assez souvent tenté d'arrêter ce luxe sans jamais y parvenir [1]. Mais nous avons mieux que cela dans la masse d'objets arrivée jusqu'à nous, et surtout dans les conteurs et les *Novellieri* du temps. En nous racontant simplement, familièrement, la vie des hautes classes, ils nous introduisent, pour ainsi dire, dans l'intimité du foyer. Dans la nombreuse suite des conteurs, — une vraie richesse de la littérature italienne, — nous pourrions citer de nombreux exemples, mais nous nous bornerons à Matteo Bandello, qui a plus particulièrement cultivé les Milanais, et observé finement leurs usages.

Ce moine défroqué, singulier ecclésiastique de la race des Skelton et des Folengo, le propre neveu de ce Vincent Bandello, prieur du couvent de Sainte-Marie-de-Grâces à Milan, si connu par ses difficultés avec Léonard de Vinci, avait été fait évêque d'Agen en France par François I[er], *parce qu'il contait bien.* Il n'y a rien du reste de bien extraordinaire, soit dit en passant, que Bandello, maniant plutôt la marotte que la crosse, fût évêque dans cette même France du XVI[e] siècle, où Rabelais était curé de Meudon.

Dans ce recueil plus que facétieux, en trois volumes, de *Novelle,* il nous décrit, soit dans le texte même, soit dans les épîtres dédicatoires, souvent plus intéressantes encore, la magnificence de la demeure des riches Milanais dans ses détails les plus minutieux. Nous renverrons le lecteur à la troisième *novella* de la première partie, ainsi qu'à la 26[me] de la quatrième. On y trouvera la description d'une chambre à coucher exacte comme un inventaire. Nous avons des Contes de Bandello une ancienne traduction française, livre rare et précieux, et cela d'autant plus qu'une nouvelle édition ne serait pas de mise aujourd'hui. La société du

1. Sur le luxe des maisons italiennes au XV[e] siècle on peut voir l'ouvrage peu connu de Jov. Pontanus, *De Splendore,* t. I[er], pag. 405-410.



XVI[e] siècle, nous en avons des preuves nombreuses, n'avait pas de ces pudeurs, et prenait au demeurant fort en patience, et même fort gaiement, certaines libertés d'expression. Nous sommes maintenant plus corrompus, et naturellement plus chatouilleux.

Sous François I[er] et les Valois, les conteurs italiens furent très à la mode en France. Adoptés par les beaux esprits et par les grandes dames on les traduisit, on les commenta. Il n'est pas rare de rencontrer dans les ventes de tels volumes, soit avec la Salamandre de François I[er], soit avec les doubles H D et les croissants entrelacés de Henri II, ou bien avec les marguerites de la reine *Margot*.

Après avoir décrit les tentures, les tapisseries historiées, les étoffes, les broderies d'or et d'argent, les dentelles, les tapis d'Orient, de Flandre et de Bergame, les bronzes, les cristaux taillés et sculptés, l'argenterie ciselée et repoussée, les objets de toilette, les vases à parfum, Bandello donne une page entière à la description du lit. Il n'oublie ni les draps brodés de soie et d'or, ni la courtepointe de satin à cordonnets d'or, ni le bois sculpté et doré, ni les courtines, les gouttières, les pentes, le dais à baldaquin. Avec une faculté de narration plastique digne de Théophile Gautier, il ne nous fait grâce du moindre détail.

La ville de Milan était au commencement du XVI[e] siècle un très-grand centre de population; elle était peuplée de trois cent mille habitants et plus peut-être : les classes riches y déployaient un luxe inouï[1]. Bandello revient souvent sur ce sujet dans son livre en décrivant les monuments, les promenades, les palais, les appartements, les objets d'art dont ils regorgeaient. Qu'on imagine les palais, les églises

1. Dans un livre très-rare et non moins curieux que nous croyons de *Gringore,* imprimé à Paris en 1503 par Michel le Noir, dont un exemplaire est dans la bibliothèque particulière du roi d'Italie au palais de Turin : *La Chronique de Gennes avec la totalle description de toute l'Ytalie,* on lit une chanson dont chaque strophe est la description d'une ville italienne, et voilà celle qui décrit Milan :

> Nous disons Millan la populeuse
> Estre garnie de gent laborieuse
> De tous mestiers est trouvée la maistresse
> A la tenir elle est fort ennuyouse
> Siccome on dit : et gent malicieuse
> Tenue doit estre en très grant detresse
> Sans riens blasmer ni faire nulle oppresse.
> . . . .

Dans son voyage en Italie, Michel de Montaigne dit à peu près la même chose dans « ce *langage étrangier duquel il se servait bien facilement :* « Questa città è la « più popolata d'Italia, grande, e piena d'ogni sorte d'artigiani e di mercanzia; « non dissimiglia troppo da Parigi, et ha molto la vista di città Francese, etc. »

construites par Donato Bramante, le Bramantino, le Dolce Buono, et par cette pléiade d'architectes qui travaillaient aussi à la Chartreuse de Pavie, à côté des constructions élevées le siècle précédent par les Florentins Averlino, Michelozzo : le grand hôpital, dont les admirables terres cuites étaient encore dans toute leur fraîcheur; le palais de Cosimo de Medici (le vieux) sculpté par Michelozzo et orné de médaillons par le Caradosso (Ambrogio Foppa); la cathédrale gothique déjà très-avancée et n'offrant pas encore ce contraste dissonant, ce mélange absurde de styles que nous y voyons aujourd'hui; le château de Porta Giovia, le plus bel édifice dans son genre de l'Europe entière, si nous en croyons les contemporains, encore intact et tel que Viollet-le-Duc, toujours si difficile pour l'art italien, nous en donne un dessin, comme un parfait modèle d'architecture civile et militaire, dans son *Dictionnaire d'Architecture;* la *Loggia degli Osii,* un vrai bijou du XIVe siècle; des églises admirables peintes à fresque de haut en bas par Bernardino Luino, par ses homonymes et ses élèves, avec les rétables de Borgognone, Civerchio, Bramantino, Buttinone, Gaudenzio Ferrari, et du Foppa; mais surtout Léonard et sa merveilleuse Cène, déjà entamée par l'humidité, mais toujours sublime. *Etiam periere ruinæ;* tout n'a pas encore disparu, mais nous sommes en train de *changer tout cela,* pour faire place à ces constructions hybrides, qui viennent plus ou moins envahir toutes les capitales de l'Europe, où le stuc est substitué au marbre, le fer au bronze, et ainsi de suite. De la ville aimée de Bandello il ne restera plus dans quelques années que de pâles photographies [1].

L'évêque d'Agen ne se borne pas à la description du luxe des maisons, il nous décrit les réunions, les grands dîners, vraies bombances rabelaisiennes, le luxe des toilettes des femmes allant aux promenades en coches à quatre chevaux : il en a noté un jour *soixante* [2].

1. Les Milanais sont si faits à ces démolitions périodiques, que dernièrement encore à l'occasion de la visite de l'empereur d'Allemagne, le spectacle qui peut-être attira le plus de curieux pendant les préparatifs de la réception a été la destruction de tout un vieux quartier, dont on a déblayé à la hâte la nouvelle place du Dôme, même la nuit à la lueur des flambeaux. Ce qui a fait dire à un pessimiste de notre connaissance que les empereurs allemands avaient toujours été funestes au vieux Milan, *Barbarossa,* après, et *Barbabianca,* avant sa descente en Italie.

2. Voir sur les carrosses milanais au XVIe siècle un article du *Magasin pittoresque* avec grav., vol. III, p. 16, ainsi qu'une savante dissertation du comte Giovanni Gozzadini : « Delle antiche carrozze, e segnatamente di due veronesi, Cenni, etc. Bologna, Monti, 1862, in-4°, avec lithographies, et aussi l'*Histoire des chars, carrosses et voitures en tout genre,* par D. Ramée, avec figures. Paris, 1856, in-12. Des carrosses milanais sont aussi dessinés dans le *Ritratto de Forre.* Milan, à la moitié

Un chevalier de Malte milanais, Saba da Castiglione, dans un livre (*Ricordi*)[1] où il donne d'excellents conseils de conduite pour l'homme du monde, a un chapitre « *Gli ornamenti della casa* » où, dans la description d'une riche maison milanaise du xvi[e] siècle, il parle des meubles, des objets d'art, des artistes, et où il nous donne même les noms de plusieurs ouvriers habiles. On trouve dans ce chapitre la mention d'un lit d'apparat, où les arts du sculpteur en bois, du tisserand, du brodeur et du peintre se mêlaient dans un tout harmonieux. « Tout ceci n'est que la poussière de l'histoire, mais elle nous donne, si on sait lire, des piquantes révélations sur la vie de tous les jours, sur les mœurs intimes de la société de nos ancêtres. C'est le battement du cœur, dit Feuillet de Conches, c'est la vie même. »

Le lit était donc considéré comme le meuble par excellence. En effet, le duc Galéas-Marie Sforza après son voyage de Florence, où il déploya ce luxe de costumes dans sa suite, dont nous avons la description dans Bernardino Corio, voulant combler de présents le cardinal Pierre Riario, neveu du pape Sixte IV, à l'occasion de sa visite à Milan, lui donna entre autres objets précieux deux *Lits magnifiques :* « Dui paramenti da lecto, l'uno de drapo d'argento rizo in campo verde, l'altro brocato d'oro rizo sopra rizo in campo bianco (Corio, *Hist. di Milano*).

Dans un livre bien utile et bien amusant que l'érudit génois, M. Belgrano, vient de publier sur la *Vita privata dei Genovesi,* nous avons des documents précieux sur le luxe des lits dans les grandes maisons patriciennes, lits ornés de sculptures, de peintures, recouverts d'étoffes les plus riches, avec des baldaquins en soie brodée d'or, d'où pendent des dentelles féeriques, des franges de soie et d'or : le tout soutenu par des colonnes fouillées et dorées. Ce luxe à Gênes datait de loin. Belgrano cite à l'appui un lit peint en 1156. Enfin par des documents de 1498 à 1512

du xvi[e] siècle, comptait déjà de bons carrossiers-selliers; ses manufactures exportaient aussi. Nous lisons, dans un *Extrait* des Archives de Simancas (demandé par l'ambas. de Prusse, baron de Wertlern), la note suivante : « Per un carrocque se hizo a Milano. 309 escud. 24 decemb. 1550 : *Armentas de la casa de D. Phelipe de Austria principe de Espana.* » Dans ce même *Extrait,* il est mention d'autres ouvrages milanais. V. *Gazette des Beaux-Arts,* 1869, pag. 87. — En 1551-1554, François Clouet peignait les *devises et les croissants en lacés* du roi Henri II sur le coffre d'un charriot branslant, que *Francesco Carpi, menuysier italien,* demourant à Paris, avait construit et garni de coffrets, siéges, tables et autres choses nécessaires (*De Laborde, Renaiss.* I part., pag. 93).

1. *Ricordi,* overo' « *Ammaestramenti* » di monsignor Saba da Castiglione, cavalier gierosolimitano etc. Vinegia, per Paulo Gherardo, M. D. L. IIII, in-4° avec, au titre, un très-beau portrait gravé sur bois, fol. 51 (Ricordo 109).

il nous prouverait que le dessin en était toujours confié non pas à des ouvriers, mais aux meilleurs artistes. Ainsi par exemple André Doria, ayant à accueillir dans son palais la duchesse de Lorraine avec les honneurs dus à son rang, avait, entre autres dépenses, fait disposer un lit merveilleux pour ses sculptures, recouvert de passementeries de soie, avec des glands d'or et d'argent, et le tout était de travail milanais[1]. La beauté et la valeur considérable des ouvrages de broderie milanais était un fait reconnu depuis longtemps. Brantôme dans ses Dames Galantes, (premier discours), nous dit que cette supériorité était aussi admise en France. Dans la description qu'il donne de la toilette d'une dame de Pavie, la comtesse d'Escalsador, courtisée par un certain Lescun — depuis maréchal de Foix et proche parent de Gaston — qu'elle sut si spirituellement éconduire — cette grande dame, dit-il, « portait, un jour de grande magnificence et de feste qui se faisoit à Pavie, une robe de satin bleu céleste, toute couverte et semée, autant pleine que vide, de flambeaux et papillons volletant à l'entour et s'y brullant, le tout en broderie d'or et d'argent, ainsi que de tout temps les bons brodeurs de Milan ont su bien faire par dessus les autres. » En effet les Delfinoni[2], le

1. Un lit d'une beauté exceptionnelle devait être celui qu'à l'occasion de son mariage, en 1539, avec Eléonore de Tolède, Côme de Médicis demanda à Antoine d'Ubertino, dit le *Bacchiacca* florentin. Le dessin était de son frère François, qui en donna aussi beaucoup aux *arazzistes*. Vasari, qui fut chargé plus tard de diriger ce travail après la mort de François, nous le décrit ainsi : « In ultimo fece « (Francesco) i disegni per un letto che fù-fatto di ricami, tutto pieno d'istorie e di « figure piccole; che fù la piu ricca cosa, il letto, che di simile opera possa vedersi, « essendo stati condotti i ricami pieni di perle e di altre cose di pregio da Antonio « Bacchiacca, fratello di Francesco, il quale è ottimo ricamatore. » En 1522, Andrea del Sarto, Pontormo, Granacci, il Bacchiacca, ornèrent les meubles des nouveaux époux Pierfrancesco Borgherini et Marguerite Acciajuoli, *Vita di Bastiano da San allo*. (V. Vasari).

2. Girolamo et Scipione Delfinone père et fils. Le père travailla pour le cardinal de Bajosa et le prince Doria, à qui il broda un portrait réuni à celui du duc de Bourbon et de François Sforza II, dernier duc de Milan. *Scipione* travailla pour Henri d'Angleterre et pour le roi d'Espagne. Il faut lire dans Lomazzo la description de ses œuvres. Scipion eut un fils, *Marco-Antonio*, qui continua les traditions de sa famille. La *Can-Gna* était d'une famille noble de Milan, les poëtes l'ont comparée à Arachnè, et Lomazzo nous dit le premier qu'elle donna son nom à un point tout particulier, qui offrait le dessin des deux côtés de la broderie. Elle a brodé pour Catherine d'Autriche, pour Dorothée de Brunswick, pour la duchesse de Toscane et pour Philippe II. Moriggia confirme, dans la *Nobiltà di Milano*, tous les éloges de Lomazzo; Torquato Tasso a chanté, dans sa *Gerusalemme liberata*. La Cantona est chantée aussi dans des sonnets de *Benedetto Sociaco* cités par l'abbé Zani. Delfinoni ou Delfino Girolamo vivait de 1500 à 1540; Morigia nous apprend qu'il broda le grand étendard de Saint-

Schiavone, cette Caterina Cantona qui donna son nom à un point de broderie de son invention, Pantaléon Comte, *ouvrier en broderie* ainsi que sa femme, tous deux employés par Charles VIII aux appointements

Ambroise. Il eût un fils, Scipion, qui florissait en 1560 en suivant les traces paternelles, et à son tour il donna la vie à un Marc-Antoine Delfinone, travaillant encore en 1591.

De Caterina Cantona, nous trouvons mention dans un rare volume écrit et publié à Milan en 1625 par un artiste brodeur, du nom de Francesco Serbellone. Cet artiste, dont nous pouvons apprécier le talent par les planches qui accompagnent son livre, ayant entrepris la confection d'un lit magnifique en broderies, soie, or, argent, perles et pierreries, qu'il espérait finir bientôt, et voulant inviter le public à accourir à son atelier pour y juger son travail, publia chez Melchior Malatesta le livre suivant: *Informatione « a regi e gran prencipi » d'un Padiglione da letto di forma quadra a sua « proportione ben composta, pretioso et superbissimo » che si ritrova in casa di Francesco Serbellone, Ricamatore in Milano, etc.* M.DC.XXV. Cinq gravures en taille-douce, assez bien faites, donnent les dessins du couvre-ciel, du socle, des pentes, des lambrequins et des courtines. Quoique en plein XVIIe siècle, le goût, soit des arabesques, soit des médaillons à figures représentant les *Métamorphoses,* est encore très-pur de style, quoique un peu surchargé. Le nom de cet artiste, brodeur lettré, nous ne le rencontrons nulle part en dehors de son propre livre, qui est une rareté insigne. Un lit magnifique en tapisserie est cité dans l'ouvrage récent de MM. Cosimo Conti : *Ricerche Storiche sull'arte de gli Arazzi in Firenze,* Firenze, G.-C. Sansoni, 1875, in-8°. Nous lisons dans la *parte terza* (Annali, Arazzeria Medicea) sous la date 1627, 22 avril : « *Un letto di arazzo* fait pour le marquis de Pescara, tis u en or, soie, *filaticcio e stame*... le tout d'une valeur de 1207 écus. » — A cette même époque florissait à Milan un Francesco Magrera et son fils Philippe, qui travaillèrent pour le cardinal Charles Borromée. Paolo Morigia nous dit que ce brodeur est mort aux Indes orientales. Le bon moine nous assure que la ville de Milan de ce temps pouvait compter plus d'ouvriers brodeurs à elle seule que toutes les villes italiennes prises en masse ; ce qui est peut-être exagéré. Les dames milanaises se distinguèrent toujours dans l'art de la broderie. La Caterina Cantona et la Pellegrini ne sont pas les seules dont parle l'histoire des arts industriels à Milan. C'est toujours Morigia qui nous en indique d'autres, telles que Marguerite Barza et Veronica Sala (XVIe siècle). L'art de la broderie était en honneur aussi chez les grandes dames et les princesses du reste de l'Italie; nous en avons des preuves nombreuse soit dans les portraits où elles sont représentées dans cette attitude de travail, soit même sur les médaillons de bronze. Paola Malatesta, épouse de Jean-François Gonzague premier marquis de Mantoue en 1410, fut reproduite en portrait sur un beau médaillon anonyme; dans le revers elle est de nouveau représentée accompagnée d'une dame travaillant, toutes les deux, devant un métier à broderie. Mais ici on nous demandera peut-être pourquoi nous allons chercher hors de Milan les brodeurs de notre lit de Castellazzo, si cette ville offrait alors un si grand nombre d'excellents brodeurs. La réponse est facile; c'est qu'il nous est resté de ceux-ci des ouvrages très-beaux certainement, mais où pourtant l'on ne saurait constater ce goût si fin et si pur qui rappelle si bien Raphaël et son école.



de vingt livres tournois par mois et ramenés de Milan. (Voir dans le I[er] vol. des *Archives de l'art français*, pag. 94, 111 et 122 : « État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII. »), et Antonia Pellegrini, qui broda le parement d'autel de la cathédrale, sont là pour prouver la vérité des paroles de Brantôme. Milan avait en France au XVI[e] siècle la réputation d'une ville fort riche, et Rabelais disait d'un objet de grand prix : « aussi bien que si il valut la duchée de Milan. »

La broderie, ce triomphe de l'aiguille, occupa anciennement à Milan tout un monde d'ouvriers et d'ouvrières. De grandes dames ne dédaignèrent pas de s'en occuper pour leur plaisir, et produisirent des merveilles. Une confrérie de brodeurs, dissoute à la fin du dernier siècle, et datant du moyen âge, eut ses statuts imprimés en 1568, *Statuta universitatis et collegii Phrygionum*. Aujourd'hui encore nos brodeurs n'ont pas moins d'habileté qu'au XVI[e] siècle, seulement le goût n'est plus aussi sûr, car les artistes ne s'en mêlent plus.

L'espace nous manquerait pour citer les vers italiens, ainsi que des hexamètres latins qui nous chantent ces merveilles de l'industrie lombarde au XVI[e] siècle. Bettino da Trezzo, dans une vraie *Danse des Morts*, où il passe la revue funèbre de tous les arts et métiers milanais, à l'occasion d'une peste qui désola la ville à la fin du siècle précédent, et Lancino Curzio dans ses *Sylvæ ad Mediolanum patriam*, livre imprimé à Milan par un typographe français, Philippe Fayot, en 1521, peuvent être cités parmi les poëtes de cet art. Le vieux *Mediolanum*, après Ausone, n'a jamais été chanté en de si bons vers. La beauté des femmes, la fierté des hommes, la grandeur des monuments, les industries, les arts, tout est décrit dans une langue véritablement virgilienne.

Le continuateur de Soprani, Ratti, nous dit que Filippo Parodi, un Génois, avait sculpté pour un Brignole, un lit, qui dans son ensemble était « *un miracolo dell'arte e dell' ingegno* ».

Revenant comme toujours à la source, à Vasari, nous apprenons que Pierino del Vaga dessina plusieurs lits, ainsi que les étoffes qui les composaient. Belgrano lui attribue une courte-pointe en damas bleu, brodé d'or, avec grotesques, feuillages, dauphins, monstres, chimères, et avec un pélican au milieu flanqué des aiglons des Doria. Cette œuvre, dessinée par Pierino, aurait été exécutée par le célèbre Nicolo Veneziano. Depuis quelques années les Vénitiens ont donné un bon exemple qui a été suivi dans toute l'Italie, celui de remplacer l'ancien usage d'offrir à l'occasion des mariages des sonnets stéréotypés ou autres poésies, vivant ce que vivent les roses, par la publication d'anciennes chroniques, inventaires et autres documents historiques. Ainsi dernièrement le baron Antonio

Manno, le digne fils de son illustre père, dont il suit les traces de bien près, un érudit *emunctæ naris*, un écrivain d'une rare élégance, un bibliophile-bibliographe des plus distingués, vient de nous donner un bijou typographique tiré à petit nombre, « *Arredi ed armi di Sinibaldo Fieschi* », d'après un inventaire de 1532. Parmi les meubles de la riche demeure de ce patricien génois, nous avons la description de plusieurs lits d'un grand luxe d'étoffes, avec broderies et dorures.

Vasari nous assure que Pierino Bonacorsi, dit del Vaga, avait perdu sa santé, non-seulement par ses désordres de toute espèce, mais particulièrement à cause des préoccupations continuelles que lui donnaient les travaux de tout genre qu'il imaginait, qu'il dirigeait en personne, entouré comme il était, nuit et jour, de sculpteurs, doreurs, stucateurs, peintres, *brodeurs* et autres ouvriers qui ne lui laissaient aucun repos. Les dessins de broderies lui étaient surtout demandés par le cardinal Farnèse et par d'autres cardinaux.

Ailleurs Vasari, mais surtout dans la Vie de Raffaellino del Garbo, donne les noms de plusieurs artistes brodeurs d'un grand talent tels que Paolo de Vérone [1], Gallieno Fiorentino, qui, avec Giannozzo et Lorenzo di Michele di Mariano, florissaient à Florence vers 1524, travaillant tous d'après les dessins de Raffaellino del Garbo. D'autres exemples ne nous feraient pas défaut; nous pourrions citer encore ce Guido Mazzoni qui en France orna de peintures un lit pour Anne de Bretagne. La part des artistes dans ces industries est donc un fait acquis à l'histoire, et c'est prêcher des convertis que d'insister sur un fait que personne ne contredit.

A Florence comme à Milan, à Gênes et à Venise, les brodeurs s'étaient constitués en corporation ayant leurs statuts à une époque déjà très-reculée; nous savons qu'à Florence ils prenaient le nom de *baldicuarii* [2].

1. « Paolo da Verona divino in quella professione e sopra ogni altro ingegno raris-« simo; dal quale non furono condotte manco bene le figure che se le avesse dipinte « Antonio Pollajuolo col pennello. »

2. Ducange verbo *Baldicuarius;* liv. IV, ch. v, des anciens stat. Florent. d'après le ms 4621. — Tel est l'avis de G. Manno sur le mot *Baldacchino :* drap précieux tissu de soie et or qu'on fabriquait à Babylone, dont le nom barbare, correspondant parfaitement à *Baldacchino,* se trouve dans l'un des sonnets de Pétrarque contre l'*avara Babilonia :*

Aspettando ragion mistruggo e fiacco
Ma pur novo soldan veggio per lei :
Loqual fara, non gia quand'io vorrei
Sol una sede ; e quella fia in *Baldacco.*

Muratori dans ses *Antiquitates Italicæ Medii Ævi,* ce livre où l'on trouve vraiment

Parmi les brodeurs nous y lisons quelques noms d'artistes, peintres et orfévres. C'est encore Vasari qui nous apprend qu'une famille, exerçant le métier de brodeurs à Udine en Frioul, était parvenue à une telle réputation d'habileté qu'on la surnomna les *Recamatori*. Jean d'Udine, le collaborateur de Raphaël dans les fresques du Vatican et aussi dans plusieurs grands tableaux, tels que la *Sainte Cécile* de Bologne, était de cette famille [1].

C'est à dessein que nous avons clos cette trop longue revue par Giovanni da Udine, car c'est à lui que nous serions disposé à attribuer le dessin, ainsi que la direction, du lit de Castellazzo.

Notre bonne foi pourtant nous oblige d'avouer, sans plus de retard, que plusieurs artistes et connaisseurs compétents ont pensé pouvoir attribuer l'idée de ce meuble à un peintre florentin, oublié par Vasari, Bernardino Barbatelli (1548-1612), surnommé *Poccetti* ou *Poggetti*, à cause de son goût immodéré pour la boisson. Barbatelli, dit aussi Bernardino dalle Grottesche, a traité ce genre de décoration, et on voit de ses ouvrages aujourd'hui encore dans tous les coins de la ville de Florence; mais il n'a jamais atteint cette pureté de goût, même après son séjour à Rome, où il étudia Raphaël et son école. Voir dans l'*Art pour tous* (n° 369, 31 octobre 1875) un bon spécimen d'une *grotesque* de Barbatelli. On a attribué à Poccetti les grotesques peintes, en 1580-82, dans le premier corridor de la Galerie de Florence, mais on sait maintenant par les découvertes de M. C. Pini qu'on doit les restituer à Alexandre Allori, Jean-Maria Butteri, Alex. Pieroni, Jean Bizzelli et Louis Buti, Florentins [2].

tout ce qui tient aux mœurs, aux arts, aux industries du moyen âge, dans le 2e vol., dissert°. 25, cite un passage de la chronique de Rolandinus de Padoue, sous la date de 1214, où il décrit une fête qui a eu lieu à Trévise : « ... fuit etiam castrum « talibus munitionibus undique præmunitum, scilicet Varis, et Griseis, et Cendatis, « Purpuris, Samitis et Ricelis, Scarletis et *Baldachinis* et Anmerinis... »

1. Il n'est pas exact de dire que cette famille s'appela *Nanni;* erreur répétée depuis Fabio de Maniago, *Storia delle belle arti Friulane :* Ven. 1819, in-4°. *Nanni* est en vénitien le diminutif de *Giovanni* et ne s'appliquait ainsi qu'à lui seul.

2. Le XVIe siècle n'avait pas encore les *Encyclopédies* ni les *Manuels Roret,* mais ne manquait pourtant pas de traités spéciaux sur les arts et les métiers. Ces livres, devenus aujourd'hui bien rares à cause de l'usage qu'on en a fait dans les ateliers, étaient presque toujours écrits par les ouvriers industriels mêmes, ce qui paraît évident par les incorrections et la négligence du style. Pour la teinture de toutes matières textiles, laines et soies, il existe un livre, orné de belles gravures sur bois, qui étonnerait bien des lecteurs, car il contient la description de certains procédés de teinture qu'on a toujours cru d'invention toute moderne. (*Plichtho de l'arte di Tintori che insegna,* etc..., *composto per Gioanventura Rosetti provvisionato ne lo Arsena,* etc. *In Venetia, per Francesco Rampazetto.* M.D.XL, in-4°.)



Si nous devions chercher ailleurs que chez Jean d'Udine, nous aurions plutôt pensé à Morto da Feltre, dit Zarotto, ou à son meilleur élève, Andrea di Cosimo. Morto a été, même avant Giovanni d'Udine, le premier à chercher et à copier les anciennes grotesques. Selon Vasari, il les perfectionna, mais Morto serait resté plus fidèle au style des anciens, et c'est même à propos de lui que le biographe Arétin dirait « qu'il est facile de perfectionner ce que d'autres ont trouvé ».

Ce beau lit de Castellazzo, dans son ensemble, est ce que l'on appelle un lit à ruelle, c'est-à-dire accessible de deux côtés; le dossier est appuyé au mur, avec un dais à baldaquin, orné de lambrequins, sans colonnes aux quatre coins, suspendu qu'il est aux solives du plafond par des cordons. Un socle sans escabeau, recouvert en velours bleu, tirant



LIT DE CASTELLAZZO : GOUTTIÈRE DU DAIS.

un peu au vert maintenant, à cause de cette patine inévitable donnée par le temps, harmonieuse poussière, trame magique, qui donne aux vieilles étoffes comme aux vieilles peintures quelque chose de mystérieux.

Des grotesques et des arabesques en font le tour, brodées en couleur soie et or, avec griffons, chimères, oiseaux, volutes de feuillage; le tout sortant d'une figure ailée au milieu, dont les membres inférieurs se perdent dans les arabesques, et dont les bras écartés soutiennent, les

Ce Rosetti, employé à l'arsenal de Venise, n'a écrit son livre qu'après avoir voyagé pendant de longues années, non-seulement en Europe, mais dans une grande partie de l'Orient pour y recueillir les connaissances nécessaires. Un chapitre bien intéressant est celui qui traite des cuirs teints et dorés. On en fabriquait donc à Venise aussi bien qu'en Espagne et sur la côte africaine. Le livre de Rosetti a beaucoup servi à l'auteur d'un ouvrage paru en France en 1716, *Le Teinturier parfait*. Inutile de dire que l'écrivain s'est bien gardé de citer ses sources. (Voir dans la 1re série du *Cabinet de l'Amateur* d'Eug. Piot un article à ce sujet, pag. 80 du 1er vol. signé G. de N. (Gérard de Nerval.)

poings fermés, un voile en guirlande. Des extrémités de ce voile pendent, en haut, des deux côtés, de riches cordons ouvrés, brodés, entrelacés de perles et pierreries, imités en soie et en or, avec une grande vérité, et se terminant par une houppe de soie. Le socle est bordé par une riche frange or et soie. Ce motif, plus développé, se reproduit sur le côté plus long du socle, aussi bien qu'en haut sur les trois côtés de la *gouttière* du dais. Quatre *pentes* descendent des quatre coins pour s'arrêter à la hauteur du socle, tenant la place des colonnes absentes ; elles offrent un dessin analogue, mais suivant le développement d'une plus longue superficie ; sur les coins elles sont pliées à angle droit, et ainsi le dessin se trouve coupé par une passementerie sans qu'il perde rien dans son effet d'ensemble.

Le *dosseret* du fond s'élève d'une courbe gracieusement mouvementée et reproduit, avec les changements demandés par son rôle, la même figure ailée dans de plus grandes dimensions, entourée des mêmes arabesques encadrant au fond le côté du lit adossé au mur. Le plafond du dais est recouvert en entier de damas bleu, et présente à l'intérieur un riche médaillon dont le dessin se reproduit exactement sur la couverture, toujours dans le style *grotesque*, modifié seulement selon d'autres exigences. Couverture, ciel du dais, fond du dosseret ainsi que les courtines, tout est en damas bleu, couleur sur couleur, à ramages, d'une nuance plus claire que le velours des gouttières, des pentes et du socle. Les gravures que nous donnons reproduisent parfaitement le dessin de l'étoffe, mais ce qu'elles ne pourront jamais montrer, c'est l'effet de riche élégance produit par le jeu de la lumière sur les plis. Un cordonnet d'or suit les contours de ces ramages, les dessine et les fait valoir d'une façon toute particulière. Quant aux courtines, elles coulent par des annelets sur des *tringles* cachées par la gouttière. Une particularité toute spéciale de ce lit, c'est l'absence complète de bois visible, soit doré ou sculpté. Le meuble entier est enveloppé par le velours, la soie et la broderie, et parmi la riche ornementation de cette dernière il n'entre aucun emblème, ni écusson héraldique, ni devise. L'effet de l'ensemble ne saurait se décrire. A cause des distances, la photographie était impuissante, et il faudrait la plume d'un Viollet-le-Duc pour nous dire par quel art exquis on a obtenu un effet si ravissant. Nous luttons ici contre une difficulté peut-être insoluble, car il y a des nuances appréciables aux yeux qu'il est bien difficile de déterminer, de fixer par des mots. Ce qui se sent facilement devient malaisé à dire *avec du noir sur du blanc*. Essayons pourtant.

Ces figures, ces chimères, ces oiseaux fantastiques, ces feuillages,



DOSSERET DU LIT DE CASTELLAZZO.

ces grotesques (les vrais *crotesques* de Montaigne, « qui sont painctures fantasques n'ayant grâce qu'en variété et estrangeté, rappiecés de divers membres sous certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite »), tout est obtenu par les teintes locales d'une broderie à longs fils de soie, tendus horizontalement; mais le relief sur les différentes nuances des couleurs, le clair-obscur en un mot, ainsi que le modelé des figures, est cherché par de savantes et discrètes touches de bistre, frottées avec un pinceau presque sec, mais très-visibles. Une espèce de voile de soie, tendu et fixé dessus, fait l'office d'un *glacis*, en estompant les traits trop foncés. L'effet obtenu par cette méthode de peinture mêlée à la broderie est si heureux, et en même temps si solide, que nous voyons bien quelques déchirures inévitables, certaines solutions de continuité par-ci par-là dans les tissus et la broderie, jamais pourtant là où cette peinture est posée. Il ne faut pas confondre ce système, dont nous connaissons d'autres exemples, avec cette méthode décrite par Vasari et qui était en usage à Florence, quand Galiano Giannozzo et Lorenzo Michele di Mariano brodaient d'après les dessins de Raffaellino del Garbo; traditions suivies par Nicola de Venise, Girolamo Cicogna et Pagolo, c'est-à-dire Paolo de Vérone, tous vénitiens[1], puisque nous avons dans Vasari la description de leurs œuvres : « Di questi ricami fatti col punto serrato, che, oltre ad essere più durabili, *appare una propria pictura di pennello,* n'è quasi perduto e smarrito il modo, usandosi oggidi il punteggiare piu largo, ch'è meno durevole e men vago a vedere », etc. Ces paroles : *appare una propria pictura* ont été mal comprises, car il est évident qu'il n'est pas ici question de *vraie peinture,* mais seulement d'une broderie habile qui en donne toute l'illusion. Le système mixte que nous avons tenté de décrire a été en usage plutôt dans le XVe siècle, et plus tard nous n'en rencontrons que de bien rares spécimens[2]. C'est un fait incontestable que la broderie,

1. Au commencement du XVIe siècle florissait aussi à Venise une femme du nom de *Perolla,* dont nous ne retrouvons aucune mention dans les biographies, mais qui devait avoir une très-grande réputation dans l'art de la broderie : un poëte, Jean-Aurèle Augurello, lui dédie de fort bons vers latins, où plusieurs de ses travaux se trouvent décrits. De son aiguille elle représentait des scènes mythologiques, des paysages animés de figures, de plantes, de fleurs, de chasses, d'amours, etc. C'est dans une rare édition aldine que ces vers se lisent : Joannis Aurelii Augurelli Jambici, lib. II; *Venitiis in œdibus Aldi,* mense aprili M.D.V. in-8°.

2. Ce système de mêler la peinture au tissage et à la broderie pourrait être bien ancien, à en juger par le passage suivant de Phaliardus, Palermitain, écrit vers 1169 et cité par Muratori : ... « multa quidem, et alia videas ibi varii coloris ac diversi

cette fille modeste de la peinture, s'est souvent associée à sa mère dans la production de ces belles industries.



LIT DE CASTELLAZZO : FRAGMENT DE L'UNE DES PENTES.

Le don patriotique fait au Louvre par M. Charles Sauvageot a rendu à

« generis ornamenta, in quibus et sericis aurum interitur, et multiformis *picturæ* « varietas gemmis interlucentibus illustratur. »

ce musée un lit très-riche ayant appartenu à Henri II, qui paraît être tout à fait comme celui de Castellazzo : application de soie sur velours et broderie. Dans les figures les ombres sont rehaussées par de la couleur à l'aquarelle (voir Dupont-Auberville, *Ornement des tissus.* Paris, Bachelin-Deflorenne, in-folio).

Dans une note du deuxième volume de son ouvrage *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent*, le savant M. Francisque-Michel disait : « Vasari attribue à un peintre florentin l'invention d'une certaine manière de peindre sur étoffe, » et il fait suivre le texte italien : « fù de primi (Sandro Botticelli) che trovasse di lavorare gli stendardi ed altre drapperie, come si dice, di commesso, perche i colori non istinghino (ne déteignent) e mostrino da ogni banda il colore del drappo, etc., » mais l'érudit écrivain n'a pas bien saisi le sens véritable des paroles de Vasari, puisqu'il n'est nullement question ici de peinture sur étoffe. *Lavorare di commesso* a une tout autre signification dans la langue italienne; par *commesso* on entend la mosaïque, la marqueterie, la damasquinure, pour le marbre, le bois et les métaux, et un assemblage de pièces différentes de formes et de couleurs sur un fond uni, pour en obtenir un dessin donné, pour les étoffes. Le procédé de Botticelli appliqué aux étendards et autres broderies au service du culte, ainsi que les expressions de Vasari en le décrivant — *mostrino da ogni banda il colore del drappo* — nous prouvent suffisamment qu'il s'agit non pas de peinture, mais bien d'un travail de rapport de différentes pièces d'étoffe en différentes couleurs cousues ensemble et donnant un dessin sur fond uni; offrant ainsi des deux côtés les mêmes images, pendant qu'on les portait élevées dans les cérémonies religieuses. De grands tableaux de broderie ainsi faite sont conservés à Florence dans la sacristie de Saint-Jean; ces rares spécimens nous prouvent qu'ils méritent les éloges de Vasari[1].

Le grand livre de la corporation des marchands donne les noms d'autres brodeurs étrangers à Florence, qu'en 1466 on adjoignit aux florentins. Coppino de Melina (Malines en Flandre), Piero de Venise, Giovanni, fils de Pelajo de Brignana. Parri Spinelli, peintre florentin, à cette même époque dessina pour sa sœur, *brodeuse excellente,* une suite de vingt dessins, des épisodes de la vie de San Donato.

La broderie à cette heureuse époque, était employée partout, et non-seulement comme on l'a cru, dans les ornements destinés à l'Eglise : les habits, les chapeaux, les gants, les souliers même en étaient couverts;

1. Voir Gruyer, *Baptistère de Florence,* p. 209.

mieux que cela, des chambres entières en furent enrichies. On entendait par *chambre* toutes les pièces d'étoffe nécessaires tant pour la garniture du lit, la courte-pointe, le ciel, le chèveciel, les gouttières et les carreaux, qu'à la tenture des murs; et l'on peut juger par là de l'énorme travail de broderie qu'il fallait faire pour décorer la quantité d'étoffe qui entrait dans une chambre complète.

Qu'on imagine une chambre à coucher entièrement tendue de velours et soie brodée dans le même style et dans le même système que le lit de Castellazzo, et l'on aura l'idée d'une demeure vraiment digne des princes italiens de la renaissance : l'artiste brodeur jouit ici de toute sa liberté, aussi bien qu'un peintre. « Son aiguille est son pinceau, dit Léon de Laborde, tandis que le tapissier est toujours soumis aux exigences de son métier tout mécanique. »

Le reproche de partialité, qu'on a adressé avec si peu de justice à Vasari, pourrait ici être appliqué à un écrivain collectionneur, du reste très-fertile, et qui a beaucoup contribué dans ces derniers temps à répandre le goût de la curiosité, mais qui est toujours d'une flagrante injustice pour l'Italie et les Italiens. Dans son *Encyclopédie historique, archéologique, biographique, chronologique et monographique des Beaux-Arts plastiques,* etc., un livre certainement non exempt d'erreurs, surtout dans les dates et les noms d'artistes, singulièrement estropiés, dans la quatrième partie, tome II, pag. 2031, dans une liste des principaux brodeurs de l'époque (XVI[e] siècle) il n'a pas donné un seul nom d'artiste italien, tandis que nous en voyons paraître de parfaitement obscurs et inconnus, parmi les Allemands surtout. Cet oubli, que nous espérons involontaire, nous prouve pourtant que dans tous les temps la prétention de passer pour connaisseur est plus commune que la connaissance réelle.

L'inspection attentive de ce beau lit sur place, souvent renouvelée, nous a conduit à une opinion que nous espérons voir partager par les lecteurs qui ont sous les yeux les dessins qui accompagnent cette notice. Nous pensons qu'il n'est pas téméraire d'attribuer à Jean d'Udine, et même sous l'inspiration directe de Raphaël, tout aussi bien que dans les *grottesche* du Vatican, les dessins des broderies de ce meuble. La pureté des lignes, le caractère si distingué de la composition, la sobriété dans la richesse, la grâce toute particulière de l'ensemble, nous empêchent d'hésiter. Un parfum tout raphaëlesque se dégage de ce lit et nous transporte aux premières années du XVI[e] siècle, en pleine renaissance. La fusion si parfaite qu'on y admire entre la pensée de l'artiste et la main de l'exécutant nous ferait penser que, si le dessin est de

Giovanni, ainsi que la direction du travail, la broderie pourrait très-probablement être l'ouvrage de cette famille d'Udine, d'où sortait le peintre, et qui avait conservé dans son nom de *Recamatori* le certificat de son industrie. Nous n'avons malheureusement aucun document à l'appui de cette opinion; mais quelques inductions ainsi que certains rapprochements pourraient peut-être en tenir lieu et nous venir en aide.

Ce n'est qu'une hypothèse, bien entendu, mais qui n'a rien d'inacceptable : le style ici est tout à fait celui de Giovanni, et la chronologie ne s'y oppose pas[1]. Quoique rangé par ses travaux parmi les artistes de l'école romaine, nous savons qu'il était l'élève de Giorgione, et qu'il revenait fort souvent dans son pays, à Venise surtout, où il fut très-lié d'amitié avec Pierre Arétin, grand admirateur à Rome des travaux de Giovanni. L'Arétin d'une façon ou d'une autre, soit par la peur qu'inspirait sa langue acérée, soit, ce qu'il faut bien admettre aussi, qu'il y eût en lui une grande séduction, était à Venise le centre où convergeaient tous les artistes de renom, tout aussi bien que les grands seigneurs. Nous savons qu'il demanda à Giovanni d'Udine des dessins destinés à être reproduits sur verre à Murano, où la fabrique la plus célèbre était alors dirigée par un nommé Ballarino. Nous lisons cela dans son Epistolaire, vol. deuxième[2], où se trouve la lettre, reproduite par Bottari et par Dumesnil. Par cette missive l'Arétin, avec sa façon ordinaire de parler, *bouffie et bouillonnée de poinctes,* comme dirait Montaigne, demande à Giovanni, *pour la seconde fois,* une feuille entière de dessins pour être reproduits sur verre : « *un pieno foglio diquei disegni da mettere in vetro.* » Si Giovanni a donc souvent donné de ses dessins à des verriers, il aura d'autant plus fourni des patrons pour les brodeurs de son pays natal, quand il s'agissait peut-être d'obliger des artistes brodeurs de sa propre famille[3].

1. Né le 15 octobre 1487, mort à Rome en 1564, dans sa longue vie de soixante-dix-sept ans il revint souvent travailler dans Udine, sa patrie : c'est ainsi qu'il orna une chapelle à Notre-Dame de Cividale, une salle du palais de Spilimbergo, et plus tard à Venise une salle du palais Grimani. Notre courage, en signant d'un si beau nom un simple travail de broderie, est soutenu par l'exemple de M. de Laborde. A cause du charme et de l'habileté de la composition, de l'aisance du dessin, du type particulier des têtes, il n'a pas hésité à accepter l'attribution à Raphaël du modèle d'un *lit splendide* faisant partie de l'ameublement appelé *Meuble du Sacre,* exécuté par ordre de François I[er], dont il donne la description d'après un ancien inventaire. (*Renaiss. des Arts,* etc. : additions au T. I, 1855, in-8.)

2. Pag. 232 (verso) de l'édit de Paris, Matteo il maestro, 1609, in-8°.

3. D'autres artistes de mérite ont dessiné pour les verres de Murano. Tout dernièrement on découvrait à Modène un livre tout entier de semblables modèles que

Notre but n'a jamais été de faire l'histoire archéologique du lit au XVIe siècle, mais d'en présenter seulement un modèle, peut-être unique dans son genre, aux lecteurs de la *Gazette*. L'histoire du lit a été faite, du reste, et bien faite. Ch. Louandre dans les *Arts somptuaires* et le *Moyen âge et la Renaissance*, J. Labarte dans les *Arts industriels*, pourront être consultés avec avantage ; mais surtout et toujours, notre maître à tous, Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire du Mobilier français*, admirable ouvrage qui vient aujourd'hui d'être terminé.

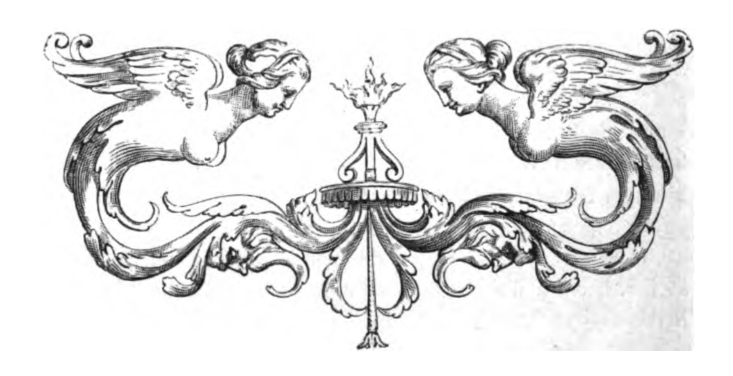
Le président Charles de Brosses, avec ce persiflage qui était son accent personnel, commence justement son chapitre sur Milan et les Milanais, dans son *Voyage en Italie*, par ces paroles : « Pardieu! les Italiens font une grande dépense en superlatif! Cela ne leur coûte guère! » Nous craignons d'avoir dans le courant de cet écrit mérité qu'on nous applique cette boutade, car en vérité nous n'avons pas économisé les adjectifs d'admiration à un meuble, en lui-même de peu d'importance ; mais les spécimens de l'art de la broderie atteignant une telle perfection sont assez rares.

Les musées de l'Europe recueillent avec empressement depuis quelque

M. Campori attribue au XVIIe siècle, et dont on a fait une copie pour le musée de Murano. A. Dumesnil, dans sa vie de l'Arétin *(Amateurs italiens)* a changé le nom de *Ballarino* en *Bellorini*, en copiant *Bottari*; aussi ce n'est que fort naturel s'il n'en trouve mention faite nulle part : le *Ballarino* ne s'appelait pas *Domenico*, mais bien *Francesco* (selon Zanetti). Ces Ballarini étaient une véritable dynastie de verriers à Murano. *Domenico* est du XVIIe siècle. L'histoire du chef de cette famille est tout un roman peu connu du XVe siècle. Son nom était *George*; il était dalmate de naissance, mais appelé Ballarino par dérision à cause de son apparente naïveté et de son pied bot. Il entra d'abord comme *aide* dans l'officine d'Angelo *Beroviero*, dit aussi *Berverio*, qui avait perfectionné la fabrication des verres à Murano par des manipulations secrètes, qu'il ne confia qu'à sa fille Marietta, celle-ci ayant déclaré vouloir rester fille. George Ballarino, n'excitant aucun soupçon par sa simplicité, surprit après la mort de Beroviero le secret des procédés paternels, pendant que sa fille travaillait, et il put les communiquer à un autre maître verrier de Murano. En récompense de son infidélité, celui-ci lui donna sa fille et une belle dot. C'est ainsi qu'il parvint à s'établir chef pour son propre compte, et plus tard il produisit de tels chefs-d'œuvre qu'ils lui valurent une grande réputation et vingt mille ducats de bénéfice dans une seule année. Il devint le chef d'une famille dont le nom se rencontre encore dans l'histoire de Murano au XVIIIe siècle. (V. Romanino, *Lezioni di storia veneta*, vol. II, Lez. VIII, et aussi Zanetti : *Guida di Murano*, Ven., 1866.) Nous voyons pourtant figurer un Domenico Ballarini dans un *Extrait* de compte de la cour de François Ier, en 1532. « A Dominique Ballarin, marchant vénitien, la somme de neuf cens livres tournois, pour la valeur de 1111 cent escus sol... pour son paiement de certaine quantité de vaisselle de verre cristallin vénitien, en l'acquit, etc. » (*Renaiss. des Arts*, etc., page 973, dans la note.)

temps les broderies anciennes, nous avons donc pu consacrer quelques pages à une broderie *hors ligne*. Et puis nous pensons aussi que l'art du brodeur ainsi compris est une industrie artistique qui demande à renaître et à remplacer, selon le vœu du marquis Laborde, « ces imitations serviles de tapisserie de haute lisse qui ne trompent plus personne, et surtout à détrôner ce parvenu sans esprit, sans âme et sans valeur, le canevas de tapisserie, cette niaiserie à mailles régulières, un travail de manœuvre, le labeur de la résignation distraite, la galère de la vertu casanière ». Le *beau* succédera ainsi au simple *joli;* un grand progrès sera fait dans les arts industriels quand on pourra distinguer bien nettement ces deux choses.

G. D'ADDA.



LE SALON DE 1876[1]

LA SCULPTURE.



Les œuvres de nos artistes n'ont pas la vie assez éphémère pour qu'on se fasse un scrupule d'appeler encore sur elles l'attention du public quand le Salon a fermé ses portes; d'ailleurs, ce grand art de la sculpture, condamné par tant de circonstances à s'exercer dans de dures conditions et qui exige chez celui qui le pratique avec honneur l'abnégation la plus entière, mérite qu'on lui consacre une critique moins sommaire que celle à laquelle on le condamne d'ordinaire. On arrive toujours bien tard pour discourir sur les statues, il y a quelque chose de chatoyant, de vivant et de léger qui parle autrement aux yeux et au cœur de la foule dans l'Exposition de peinture, et puis dans le marbre le sujet est absent, c'est la glorification de la forme humaine dans sa sublime nudité, c'est l'harmonie réduite à ses éléments les plus abstraits : si on était sincère, on dirait hardiment qu'en dehors des bustes ou de quelques figures modernes d'aspect et où l'accessoire joue un grand rôle, tout ce peuple de dieux, de déesses, de héros et de nudités n'a que peu de signification pour la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 689, et t. XIV, p. 5.

masse des promeneurs qui errent dans le jardin du Palais des Arts. Il faut ces cris d'enthousiasme poussés avec ensemble et une grande conviction par la masse des artistes, pour forcer l'attention publique devant la *Charité* et le *Courage militaire*, le *Væ victis*, l'*Adam*, le *Napoléon mourant*, le *Virgile*, le *Chanteur florentin*, le *Mgr Darboy*, la *Jeunesse* du Tombeau de Regnault, et quelques-unes de ces œuvres qui, dans les expositions qui se succèdent s'affirment avec la netteté, la précision et la grande autorité des choses qui resteront.

Aujourd'hui il faut aller droit au chef-d'œuvre. Le comité de la souscription pour élever un tombeau au général Lamoricière a choisi pour interprète de l'œuvre M. Paul Dubois, le sculpteur du *Chanteur florentin*; la cathédrale de Nantes est le lieu choisi pour recevoir la sépulture ; le chapitre a indiqué l'arceau parallèle à celui sous lequel se dresse, dans sa noblesse et sa force, un des plus beaux monuments de l'art français : le mausolée de François II, duc de Bretagne, par Michel Columb. On ne donne pas de pendant aux grandes œuvres, il vaut mieux les laisser rayonner dans leur belle unité ; c'est tout dire que de reconnaître que le sculpteur choisi par le comité, non-seulement n'est pas écrasé par la comparaison, mais se tient admirablement à côté de Columb, et, quoiqu'on reconnaisse ses origines évidentes et la noble lignée d'où il descend, il est encore resté personnel et a caché sa force sous une grâce pleine de grandeur. L'ensemble de l'œuvre se compose de cinq figures; quatre d'entre elles personnifient une des vertus civiles ou militaires et sont assises aux quatre angles du mausolée; la cinquième représente le général, étendu mort sous son linceuil dans l'attitude de la célèbre statue de Rude, le *Godefroy Cavaignac* du cimetière Montmartre. Les deux seules figures que nous ayons été appelés à juger sont symboliques et personnifient, l'une le *Courage militaire*, l'autre la *Charité*. Le Courage, sous les traits d'un beau jeune homme en casque et en chlamyde, s'appuie sur un glaive; la *Charité*, c'est l'immortelle allégorie de la femme qui recueille des orphelins et les nourrit. La première des deux statues fait certainement penser à la chapelle des Médicis, mais sans qu'on puisse exactement définir quel est le mouvement dont l'artiste s'est souvenu. C'est une ressemblance de caste, l'accent des nobles familles qui se transmet et mêle à la mâle beauté des fils le reflet glorieux de la vertu guerrière de leurs pères. Le bras jeune et puissant appuyé sur le genoux, la poitrine généreuse et vivante qui transparaît sous le corset de buffle, la main qui tient le glaive, les pieds, la tête, les jeunes épaules capables de porter le poids du commandement et du pouvoir : tout cela est exquis, savoureux et fort. La *Charité* se décrit à peine, c'est d'une simplicité

parfaite; la poitrine est légèrement ouverte, les bras tombent sur les genoux en retenant les enfants; la robe seule, avec ses plis sobres et larges qui laissent si bien deviner le mouvement des jambes, indique un véritable maître, et, comme toutes les œuvres véritablement supérieures, celle-ci ne sent pas le travail et la peine. C'est une véritable joie pour ceux qui aiment l'art d'avoir à saluer une telle œuvre, et c'est une grande espérance pour nous que de penser que l'artiste qui a accompli une telle œuvre n'a encore que quarante-cinq ans et, plein de souplesse et d'une activité multiple, — puisqu'il a obtenu cette année une première médaille en peinture, — nous réserve sans doute encore des joies nouvelles.

On court toujours aux grand noms; l'école compte des hommes hors ligne : Dubois, Perraud, Mercié, Thomas, Guillaume, Barré, Bonassieux, Cavelier, Chapu, Jouffroy, Lemaire, etc.; tous n'ont pas exposé et la place reste aux jeunes ou tout au moins aux noms nouveaux. M. Mercié, qui avait eu un triomphe avec le *Væ Victis*, a envoyé une curieuse petite œuvre singulièrement caractérisée et qui tout d'abord, par l'étrangeté du type, déconcerte un peu celui qui la regarde. C'est un *David avant le combat* en marbre, et de la grandeur d'une statuette. On dit que l'œuvre, qui est finie, très-cherchée, caressée amoureusement et à laquelle est réservé le demi-jour d'un cabinet de travail ou d'un salon d'amateur, appartient à M. Thiers, dont on connaît le goût pour la sculpture. Le *David* rompt brusquement avec la tradition; de la part d'un homme comme M. Mercié, on peut tout accepter, une fois l'idée comprise, on est sûr de trouver dans l'exécution même une science d'attache complète; les jambes et les mains du jeune homme sont admirables, la physionomie aussi vous poursuit dès qu'on s'y est fixé.

M. Thomas n'a envoyé que le bronze de son *Christ en croix* de l'année dernière, comme M. Lafrance a réédité aussi en bronze son petit *Saint Jean* auquel nous ne contestons pas de grandes qualités, mais qui nous a toujours paru un gamin aux jambes grêles dont la foi n'a pas transfiguré le masque. M. Guillaume a deux œuvres, un *Terme* et le *Tombeau d'une Romaine*. C'est un programme difficile que celui qui propose de sculpter un Terme, c'est une moyenne entre la convention et la vie, il y a une silhouette donnée dont il est difficile de sortir à moins de verser dans les excentricités de la décadence ou les bizarreries des anciens stucs italiens. M. Guillaume a mis un sujet dans son œuvre; c'est l'amour, enfant cruel qui frappe et qui blesse, même les divinités. Je trouve que pour un Terme l'enfant est bien réel et un peu mouvementé

d'allure. On reconnaît le grand artiste dans les bras, qui sont d'une élégance achevée. Le *Tombeau d'une dame romaine* est un simple buste de matrone qui repose sur un socle de toute la largeur du buste ; c'est sobre



LE COURAGE MILITAIRE, PAR M. PAUL DUBOIS.

(Croquis de l'artiste.)

et élevé, et cela fait penser à ces belles figures des femmes romaines du temps d'Auguste qui ont vécu chez elles et filé la laine. C'est une œuvre calme et forte tout à la fois, à la hauteur de l'admirable talent du maître.

M. Perraud n'a envoyé que des bustes : l'un d'eux est celui de M. Pasteur, le grand savant. Ce n'est pas dans ces œuvres-là, toujours

sages et correctes d'ailleurs, que nous aimons à juger un tel artiste.

M. Coutan, avec sa statue d'*Eros* et son bas-relief de *Œdipe et le Sphinx*, quelque chose comme un tableau sculptural qu'il faut regarder,



LA CHARITÉ, PAR M. PAUL DUBOIS.

(Croquis de l'artiste.)

a obtenu un succès qui marquera pour lui. Ce n'est pas un sculpteur de très-grande allure, c'est un élégant, un svelte, un artiste qui tournerait vite à la manière. Son *Eros*, qui danse et semble s'élancer dans l'air, prend des airs de fuseau ; ce sont de ces sculptures qu'on craint toujours de voir se casser. Le bas-relief, dans son accent général, vu d'un peu loin, est d'une belle tenue ; mais comme, en somme, c'est un bas-

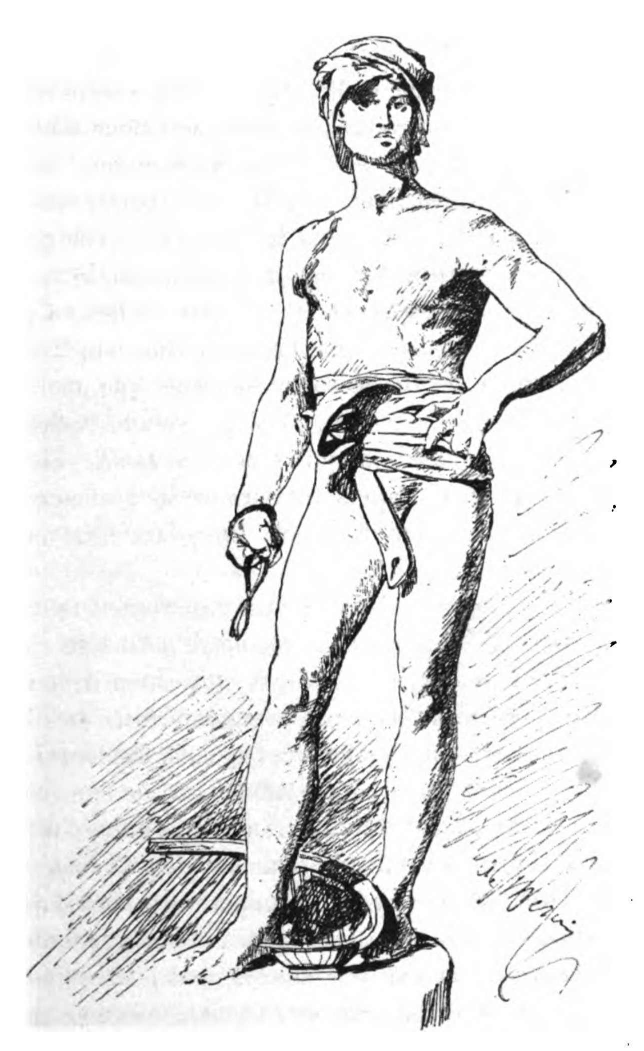
relief et non pas une œuvre destinée à donner son plein effet par sa ligne de silhouette se découpant sur le ciel et sur un fonds, on s'aperçoit vite que l'artiste a trop exigé du marbre. Ce n'est plus assez simple et la dimension ne comporte pas une telle recherche d'exécution et de détail. Les nus sont si beaux qu'il est dommage d'appeler autant l'attention sur les ailes trop fouillées et sur toute la partie décorative.

Je ne sais pas si c'est l'amour de l'Italie et de son art, et le tressaillement qu'éveille en nous tout ce qui nous les rappelle, mais le *Persée et la Gorgone* de M. Marqueste nous avait beaucoup attiré. C'est évidemment de la famille florentine, mais quelle jolie conception ! Persée a terrassé la Gorgone, il a mis le pied sur le corps et l'a saisie par les cheveux ; les serpents se hérissent et sifflent : il va trancher la terrible tête ! On voit que c'est important comme morceau et que ce n'était pas simple à composer comme mouvement. Ce que je trouve tout à fait digne de louange dans cette œuvre de M. Marqueste, c'est que, malgré tout ce mouvement juste, suffisant et compliqué, les figures restent élevées, sculpturales et continuent à appartenir à ce domaine de l'imagination et de la fable où les grands artistes de la renaissance allaient chercher les dieux et les héros. Nous voudrions voir ce plâtre s'éterniser par le marbre ou le bronze.

M. Noël est un de ceux qu'on a le plus regardés ; il faut dire qu'il appelait un peu la foule par des dorures inutiles. Ce n'est pas que sa figure nue, *Après le bain*, ne comporte pas ce parti pris contre lequel je n'ai pas d'objection, mais il faut une grande sobriété dans l'emploi de l'or. Sa baigneuse, mouchetée comme un tigre ou comme un chien danois par ce hasard qui trahit souvent les sculpteurs dans le choix de leur marbre, est d'une belle nudité, très-élégante et très-fine ; c'est le poëme de la femme avec toutes ses stances secrètes. Sauf un mouvement de hanche qui me choque un peu, je trouve la statue accomplie ; d'ailleurs le succès de l'artiste a été très-vif et très-franc. M. Noël a aussi un joli buste de M[lle] Léonide Leblanc, que j'ai connue moins pompeuse et moins imposante ; mais la sculpture a une mission, et puis le temps, peut-être, a fait une Impéria de ce fin camée qui s'appelait Léonide. C'est encore une baigneuse que cette fille hésitante et nue qui avance timidement la jambe et semble frissonner à l'idée de se plonger dans l'onde ; M. Schœnewerk l'a signée, et on l'attribuerait volontiers à quelque contemporain de Pigalle ou quelque élève de Houdon. Le sculpteur a joué avec le marbre, il lui a gardé sa chasteté cependant ; c'est une jeune fille nue, ce n'est pas une femme déshabillée.

M. La Vingtrie a envoyé un charmeur qui a mérité une première

médaille; il n'y a pas à y contredire, c'est une œuvre qui est parfaitement dans les conditions de la sculpture; peut-être pourrait-on lui reprocher de manquer un peu de personnalité; mais comme on tombe



DAVID AVANT LE COMBAT, PAR M. MERCIÉ.

(Croquis de l'artiste.)

vite dans l'excentrique quand on sort de certaines lignes, il faut admirer la sévère assiette de l'œuvre et étudier les qualités qui se révèlent dans les attaches et le modelé savant du corps.

La *Bethsabée* de M. Moreau-Vauthier, quoique essentiellement mo-

derne dans son type et d'une nature un peu massive, constitue une belle statue à laquelle on a donné un nom idéal et tout de convention, mais cela importe peu. J'aime beaucoup le mouvement des jambes, et, en somme, tout en étant une créature ample et forte, les attaches restent fines, toute la silhouette est noble; elle ne manque même pas d'une certaine grandeur.

On attendait M. Delaplanche et M. Chapu à leur œuvre nouvelle. Le premier a trouvé moyen, en traitant un sujet archaïque dont le caractère et les conditions étaient sans doute subordonnés à ceux d'un monument religieux, de développer les hautes qualités qui le distinguent. Il a tiré d'un bloc de pierre grossier une *Vierge* telle que la rêvait le moyen âge ; il lui a donné la douceur et la tendresse, la foi et la charité, c'est-à-dire la parfaite expression de la Mère de Dieu. Le corps est senti sous des étoffes d'une belle simplicité, et dans leur ligne et dans l'exécution. Un buste de Mme Doche complète son envoi; pour tous ceux qui connaissent l'actrice et la femme, c'est un portrait ressemblant qui rend bien cette éternelle élégante qui a créé la *Dame aux Camélias.* M. Chapu, qui peut se reposer après avoir trouvé la touchante figure qui écrit le nom de Regnault sur le cippe funèbre, nous donne deux bustes, dont l'un est celui d'Alexandre Dumas père, exécuté en marbre. Je ne dirai pas que c'est absolument l'auteur des *Mousquetaires*, dans sa ressemblance d'enveloppe extérieure, — le buste posthume d'un homme ne peut que rarement le rendre à ceux qui l'ont connu dans son étroite intimité ; — mais c'est mieux qu'un buste ressemblant, c'est l'âme même de cet homme exquis de bonté qui était comme une des forces de la nature, ce prodigieux ouvrier qui n'était jamais las, et qui, chaque fois qu'il relevait la tête dans son éternel labeur, envoyait un mot plein de tendresse ou de douceur à ceux qui l'entouraient; c'est le bon sourire qui venait effleurer ces lèvres épaisses et illuminer cette face brunie; c'est ce que Dumas avait été enfin. Nous retrouvons le poëte dans cette image en oubliant le Dumas de la dernière année, dont l'œil s'était éteint et dont le cerveau, presque épuisé par cette incommensurable dépense de force, finit par s'éteindre dans le délire au moment où la guerre l'avait surpris, au bord de la mer, chez son fils, loin de Paris assiégé.

Il y a deux *Amazones* au Salon de sculpture : celle de M. Leroux et celle de M. Aizelin; ce dernier est un sculpteur avec lequel il faut compter, car il a eu déjà de grands succès parmi nous. L'Amazone de M. Leroux est blessée et elle s'affaisse. Pour donner du mouvement à sa statue, l'artiste l'a un peu trop *dégingandée;* ceux qui ont vu tomber beaucoup de blessés et s'affaisser ceux qui vont mourir, — ce n'est plus, hélas! une

spécialité en France que d'avoir vu des champs de bataille, — savent tous que le geste n'a rien de sculptural. Ces attitudes des personnages qui posent avant de tomber ou récitent un monologue, sont donc de la pure



FLEURS DE MAI, PAR M. MERCIÉ.

(Dessin de l'artiste.)

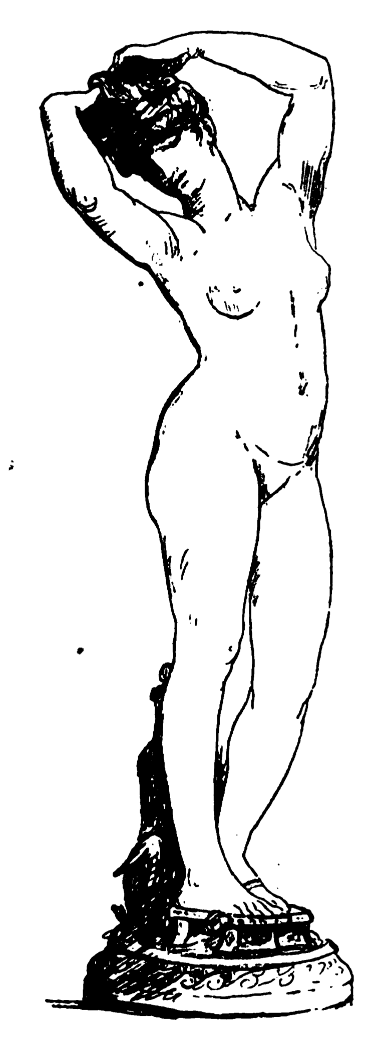
convention. Dieu merci, nous l'acceptons cette convention, nous l'appelons même; sans elle il n'y a pas d'art, et on pourrait presque dire que c'est l'art tout entier; il faut seulement, quand on en cherche l'expres-

sion, soit dans un tableau, soit dans une statue, soit même dans une œuvre tragique, que les lignes soient en rapport avec la défaillance physique, et pourtant que les conditions matérielles de l'anatomie soient respectées. Ce n'est pas le cas chez M. Leroux : le corps semble ne pas tenir; c'était un peu avant ou un instant après qu'il fallait sculpter la guerrière. La statue pour un tombeau, du même artiste, est une œuvre touchante et émue; ce qu'il y a de plus remarquable dans cette belle statue, c'est la divine expression de la mort que M. Leroux a su imprimer à cette jeune femme fauchée dans la fleur de sa vie. M. Aizelin a compris son sujet autrement que M. Leroux, il a fait de l'amazone une femme plutôt qu'une guerrière aux qualités viriles, et, en l'appuyant sur un autel, il a élevé sa composition à la hauteur d'un petit monument sculptural de noble tournure.

Je ne suis pas de ceux qui décourageront M. Christophe, que d'ailleurs le jury a voulu récompenser. Le sculpteur a fait un grand effort qui dit-on, dure depuis de longues années, le temps ne fait rien à l'affaire. L'œuvre de M. Christophe est celle d'un artiste, il a mis une idée dans sa statue *Le Masque*, et si j'ai des objections contre la forme et le détail, je m'empare de l'idée et je dis que celui qui roule dans sa tête une conception comme celle-là n'est pas un homme ordinaire. La colossale statue montre au public son masque souriant, et la tête qui le porte se tord dans la douleur : c'est toute l'image de la vie. J'aime aussi la ligne générale de la statue sans accepter le mouvement violent qui rejette la tête en arrière. Le dos et les reins sont lourds, incontestablement, mais dans les genoux, les rotules, les pieds, les malléoles, il y a des recherches excellentes de modelé et, en somme, de la puissance dans toute l'œuvre. Un autre artiste, M. Caillé, a taillé dans un grand bloc de marbre un *Caïn* qui m'a fait penser à la statue de la Douleur qui a appelé l'attention, il y a déjà bien des années, sur le nom de M. Christophe. C'est un peu lourd peut-être, mais c'est puissant aussi et il faut encourager ces tentatives-là. La ville de Paris a acheté le *Caïn* de M. Caillé. Saluons en passant le groupe de *La Pietà*, de M. Samson; c'est sérieux et touchant, ce n'est pas neuf, mais que faire en un tel sujet! il y a une silhouette obligée, des conditions monumentales à respecter, et tant de conditions diverses. C'est dans l'expression, dans les muscles et dans les nus qu'un artiste montre son talent, et M. Samson, de ce côté-là, à tout à fait mérité les suffrages. Autant en dirai-je du *Saint Sébastien* de M. Gautherin.

M. d'Épinay a eu des succès chez nous; c'est le sculpteur ordinaire du roi de Hollande qui est épris de la grâce de ses statues qui dénouent leur ceinture et qui la rattachent. Cette année l'artiste nous surprend

par un envoi tout à fait en dehors de ses traditions; c'est un petit frondeur israélite du type le plus marqué, qu'il a peut-être eu tort d'appeler un *David*. Il est facile de ne pas donner de nom à une statue;



APRÈS LE BAIN, PAR M. NOEL.

(Croquis de l'artiste.)

Le jeune frondeur, c'était parfait et notre imagination ne travaillait pas contre la statue qui est serrée, fine de modelé, un peu trop caressée peut-être par un ciseau complaisant, mais qui, étant donnée sa dimension, doit être vue de près et comporte ce précieux dans le rendu.

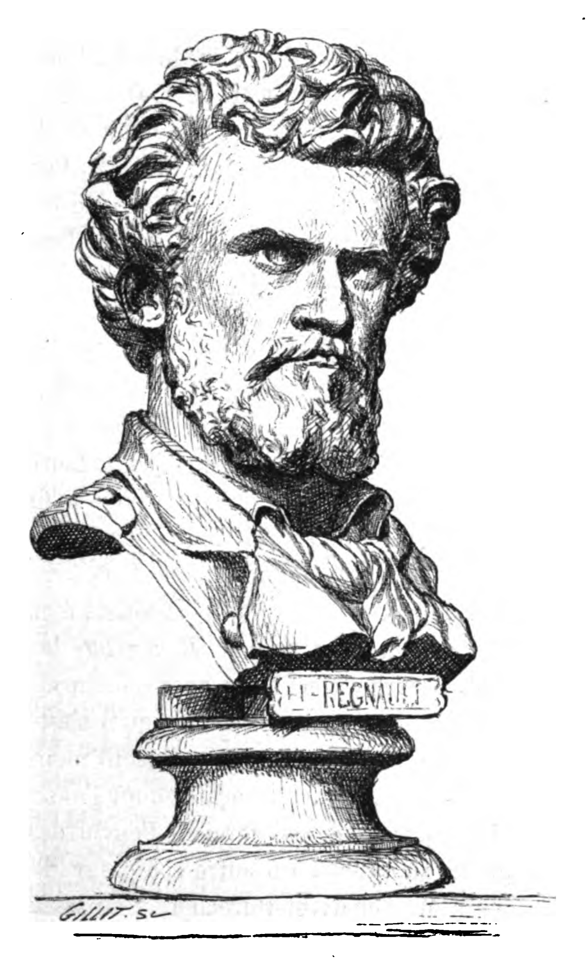
Un artiste qui est un des meilleurs élèves de Toussaint et auquel on doit déjà d'excellentes œuvres, M. Chevalier (Hyacinthe), a envoyé une *Enfance de Bacchus*, groupe en plâtre, qui méritait certainement une récompense.

M. Ponsin-Andary, dont le nom m'était inconnu, a demandé l'inspiration à une idée moderne, le *Conteur arabe*; cela lui a porté bonheur, il a fait une œuvre neuve et que le Jury a médaillée. L'*Oreste* de M. Hugoulin pouvait être la cinq centième réédition du sujet, inépuisable et, on le peut dire, inépuisé; l'artiste a rajeuni et l'idée et le type; une seconde médaille est venue confirmer son succès du Salon. Cet Oreste se prosternant au pied de l'autel était une des œuvres les plus intéressantes de l'Exposition. M. Émile Hébert, connu par nombre de statues de grands hommes, a envoyé une *Sémiramis* à laquelle j'aurais préféré, je l'avoue, son monument funèbre du général Prim qui était bien fait pour intéresser le public et aurait certainement valu un grand succès à son auteur.

Les sujets antiques sont la ressource des sculpteurs, c'est évident, et il n'y a pas à leur en faire un crime, mais il n'est pas nécessaire de forcer le marbre ou la pierre à parler. M. Vasselot a jeté un cimeterre sur le sol et a sculpté un jeune homme qui vient ramasser l'arme. Il lui fallait un nom; ce pouvait être un bel athlète, il a écrit sur le livret : *Le jeune Thésée trouve l'épée de son père*. Comme il la ramasse bien et se courbe harmonieusement, cela nous suffit ; cela a suffi aussi au Jury qui a médaillé l'œuvre. On a aussi accordé la même distinction à M. Cordonnier, qui a envoyé un groupe en plâtre, *Médée*. La statue n'a pas porté beaucoup sur le public qui reprochait aux enfants un mouvement exagéré et ne se rendait pas compte de la brutalité de l'esquisse. Pour nous, nous avons trouvé là des intentions élevées ; toute la silhouette est belle, peut-être aussi aurions-nous demandé plus de tranquillité dans les lignes qu'offrent les enfants, qui, en vérité, nous ont semblé trop crispés. M. Hoursolle est aussi parmi ceux que le Jury a distingués comme MM. Chrestien, Aubé, Paris, Icard, Cougny, Tournoux, Ferru et Allouard.

M. Hoursolle a représenté un jeune enfant qui taquine un oiseau; son œuvre, classique dans le geste et dans le rendu, est en effet digne de distinction. M. Chrestien a montré de l'énergie dans l'expression et de la science dans le rendu de son sujet : *Un Prisonnier de guerre*. M. Aubé avait tenté l'impossible : exprimer le ravissement de la statue de Pygmalion qui sourit à la vie naissante; naturellement il n'a pas réussi, mais sa tentative était louable, et quoiqu'elle ne fût qu'ébauchée, on lui a su gré de l'intention. M. Chaterousse a fait un effort digne d'attention : il a pris dans la vie réelle une jeune fille moderne, *Une Jeune Parisienne*,

habillée à la moderne, selon la mode d'hier, et il a trouvé là une jolie statuette, pure de ligne et remplissant toutes les conditions de la sculpture. C'était naïf, mais personne n'y avait pensé sérieusement. Son autre œuvre, *Les Crimes de la guerre*, est poignante et dramatique.



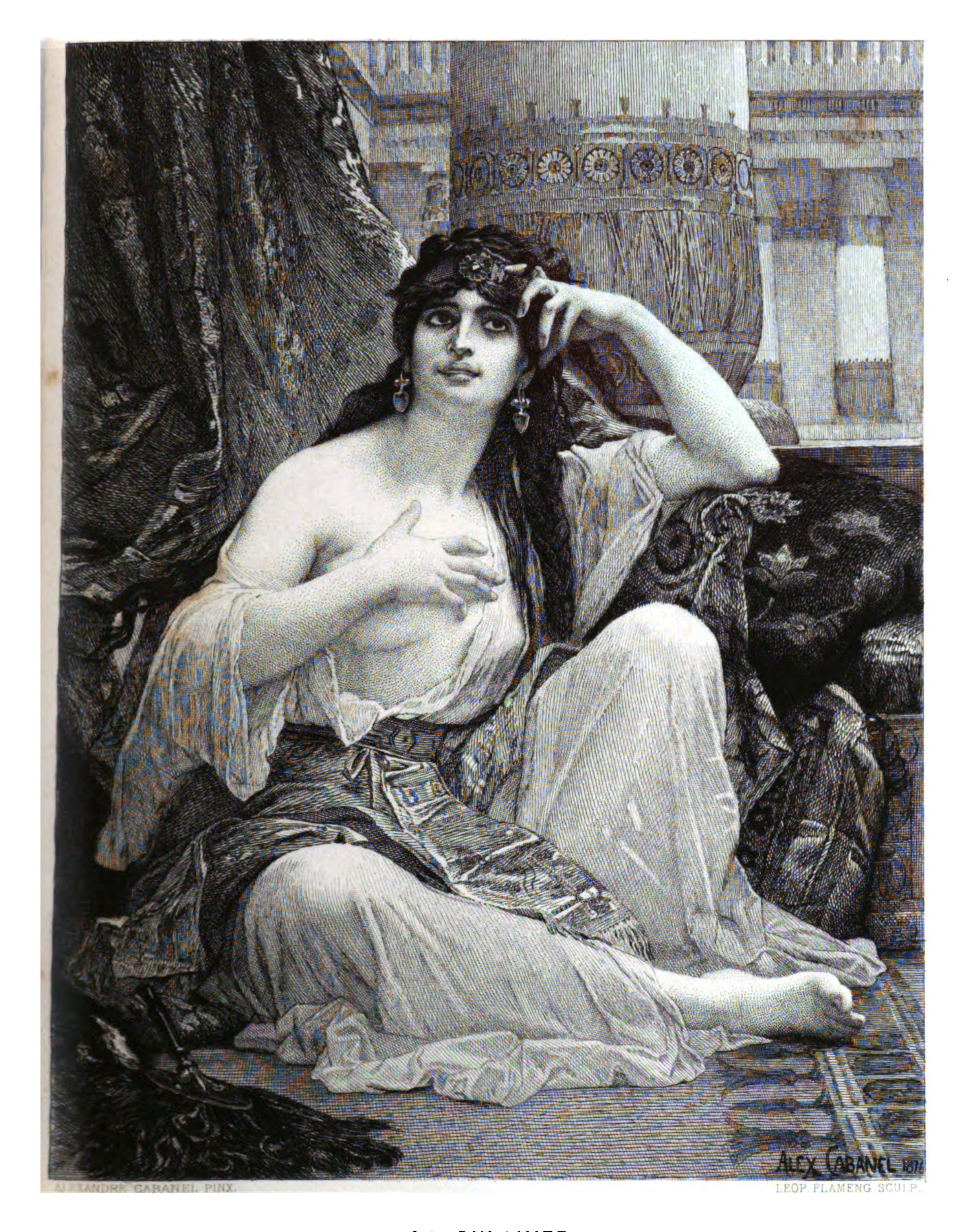
HENRI REGNAULT, PAR M. DEGEORGE.

(Dessin de l'artiste.)

M. Paris a choisi pour sujet *Adonis expirant;* c'est une statue qui sent un peu l'élève de Rome dans l'exécution, mais dont la ligne est tout à fait bonne. M. Tournoux s'est proposé de représenter *Mercure;* ce n'est naturellement pas le seul, on peut m'en croire, il y a celui de M. Delorme qui lui est même supérieur, mais il a trouvé un mouvement heu-

reux, et le mouvement général c'est la statue, le plus fort est fait, car construire n'exige plus que la science requise. M. Cougny avait à représenter M. de la Quintinie, ce célèbre jardinier-paysagiste, doublé d'un architecte et d'un savant directeur général des jardins de Louis XIV, gentilhomme s'il vous plaît, qui avait la faveur du maître et taquinait souvent Mansard en lui demandant d'harmoniser ses lignes architecturales avec les silhouettes des arbres dont il rêvait la plantation. La statue est excellente; pour symboliser le jardin, M. Cougny a mis une serpette et un rameau dans la main de M. de la Quintinie qui probablement ne jardina de sa vie, mais qui commandait et dessinait : c'est la convention sculpturale qui le veut, et c'est bien. M. Ferru a donné un *Charmeur* élégant et fin, et M. Allouard un *Ossian* que je préfère à son buste d'Alexandre Duval qui fera sans doute bien en place, mais qui n'a rien de bien original et rentre dans cette série incolore des bustes d'Institut.

M. Falguière peut vivre encore sur ses succès, c'est un nom désormais bien posé en sculpture, et on peut lui faire crédit. Le *Lamartine* n'ajoutera rien à sa réputation; je ne comprends même pas bien la statue, l'homme est maigre, trop grand, mal habillé, le laurier symbolique mal placé, c'est dans la tête seulement qu'on retrouve le fin artiste. Dans cet ordre d'idées, M. Crauck a tout à fait réussi son *Maréchal Niel*, c'est noble et grand; le costume prêtait mieux sans doute, mais il finit cependant par être bien ingrat ce métier de portraitiste monumental bridé par l'uniforme. Dans sa statue de *Claude Bourgelat*, le fondateur des Écoles vétérinaires, M. Crauck a commis volontairement un anachronisme au point de vue de la facture, et il me semble qu'il s'est préoccupé des artistes du siècle dernier. On peut avoir un objectif moins heureux, car vraiment cette école de la sculpture française dont j'ai sous les yeux, en écrivant, d'admirables spécimens qui feraient l'envie des musées français, révèle un génie supérieur. Un autre sculpteur dont le nom est honorablement connu, M. Leharivel-Durocher, a eu la tâche ingrate de représenter cet excellent homme qui s'appelait M. de Caumont et qui a tant fait en France pour l'archéologie. C'était un charmant homme, affable et bon, très-passionné pour les arts; je me le rappelle, il y a plus de vingt ans, guidant mes pas sous les arceaux de cette sublime ruine de l'abbaye de Jumiéges qu'il avait transformée en musée ; mais comment faire une statue avec le bon M. de Caumont? Je sais bien ce que David d'Angers a fait avec Larrey, que la nature, si prodigue de génie scientifique pour lui, avait bien peu doué au point de vue plastique ; mais Larrey avait une superbe tête, et M. de Caumont n'avait, hélas! que sa



ALEXANDRE CABANEL PINX. LEOP. FLAMENG SCULP.

LA SULAMITE.

(Salon de 1876)

Imp. A. Salmon Paris

bonté et son amour de l'art. — Je me trompe, il avait ses décorations; l'artiste les a accrochées au cou de son modèle, mais cela ne l'a pas sauvé.

M. Guitton ne se repose pas, il est intrépide; il a un groupe : *la Justice protégeant l'Innocence*, et une statue en bronze, *Ève* pour le palais des serpents du Jardin des Plantes. *Ève* et *serpents;* ces savants font des allusions et mettent des femmes nues dans le palais des reptiles.

Parmi les œuvres que le jury a encore distinguées, il faut signaler celles de MM. Peiffer, Basset, Lemaire, Guglielmo-Lange, Dupuis, Beylard, Jouneau, Mabille, Fannière, Lormier, Moreau, Caggiano, et MM. Davau et Tasset, tous deux graveurs, l'un en pierres fines et l'autre en médailles.

Selon moi, *Le Bain* de M. Lemaire n'est pas dans les conditions de la sculpture; je ne dis pas que ce soit là un sujet interdit, mais c'est une statuette, une terre cuite, un bijou qu'on regarde sous l'œil et où on admire un sourire et une facette; cette facture-là ne comporte pas une telle dimension. M. Dupuis occupait une place modeste dans un endroit où le public va peu, sur cette étagère où se posent les cires et les petites statuettes; il méritait qu'on y allât chercher ses six médaillons et son bas-relief : *La Vendange.*

Mme Léon Bertaux a traduit en une statue de marbre une strophe des *Orientales* de Hugo; c'est une *Jeune Fille au bain,* ou Sarah la Baigneuse; elle a eu le tort de vouloir traduire exactement un vers en ajoutant l'accessoire de la mouche « qui la touche », mais le nu est chaste et bien étudié.

Le Jury, qu'on aurait pu accuser d'être galant, n'a été que juste en donnant une mention à Marcello; celle qui cache son nom aristocratique sous ce joli pseudonyme, fait en somme de grands progrès, elle doit travailler ferme de sa main patricienne. Son portrait de la baronne de K... est très-joli de silhouette, et j'aurais voulu y trouver quelque bonne faute d'anatomie pour être très-sévère envers ces jolies personnes qui se figurent qu'il n'y a qu'à prendre la terre glaise et acheter une selle pour greffer sur son écusson un ébauchoir et un ciseau. Maintenant c'est la mode; depuis longtemps on sait la place que S. A. la princesse Mathilde s'est faite dans les arts, Mme de Beaumont fait concurrence à Coustou, Mme la marquise de Mun a envoyé à l'ambassade de France à Londres une figure peinte d'Alsacienne que sir Richard Wallace a achetée 2,500 francs pour les pauvres Français de Londres; chacun sait que Mme Nathaniel de Rothschild a envoyé deux jolies aquarelles au Salon; à Milan, la comtesse Borromée est un peintre de talent, etc., etc... — Où allons-nous?

L'œuvre de Marcello est bonne; c'est même toujours audacieux. J'avais

très peur que l'artiste ne versât dans l'excentrique; *la Sibylle* ne m'avait pas plu, la silhouette était excessive; aujourd'hui une fois en place dans l'escalier de l'Opéra, cette figure est tout à fait dans son cadre et fait très-bien.

Faut-il parler très-sérieusement de M[lle] Sarah Bernhardt? Le Jury a aussi pensé à elle et lui a accordé une mention honorable, la voilà classée. La conception de l'œuvre *Après la tempête* est certainement bonne, la ligne est bien aussi, la vieille qui tient l'enfant évanoui ou mort sur ses genoux a du mouvement et fait groupe. Dans son exécution douteuse, le filet était inutile; on a dit dans les ateliers que c'était un « filet nature », c'est la critique culinaire de cet accessoire exagéré; l'enfant a des qualités, il est de son âge, et, sans valoir le *Joueur de billes* ou l'*Enfant à la coquille*, il est suffisant. La vieille frise le ridicule par une recherche tout à fait inutile du développement des muscles du cou et de la poitrine; elle pouvait être vieille sans cela. Si nous la considérons comme la mère, pour que le sujet soit dramatique et que le spectateur se mette au point de vue, elle est trop vieille pour l'enfant, — je veux bien que ce soit sa grand'mère, mais une femme plus jeune, désolée, l'œil hagard, plus paisible ou plus folle, eût été mieux à sa place. Il n'était pas interdit après tout qu'elle fût très-vieille, celle-là l'est trop ou l'est désagréablement. Voilà tout ce que j'ai à dire, et, ces réserves faites, je trouve cela bien; parce que l'œuvre est sortie de la main de *l'Étrangère*, ce n'est pas une raison pour ne pas le dire.

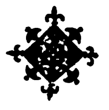
Il y a des bustes qui mériteraient plus que certaines statues d'attirer l'attention. La délicieuse fantaisie de M. Mercié, *Fleurs de mai*, est de ce nombre. M. Moulin, qui n'en est plus à faire ses preuves car il a compté de grands succès, a envoyé un beau portrait en bronze de son maître Barye et un *Michel-Ange* de belle allure. M. Franceschi se fait une spécialité de reproduire les traits de jeunes femmes qui sont toutes plus jolies les unes que les autres et qu'il a l'air de choisir comme des fleurs sur un rosier; mais ce n'est pas une raison pour ne plus nous donner que des bustes depuis *l'Isis* et *l'Andromède* et tant d'autres choses; nous aimerions à voir M. Franceschi s'affirmer davantage. Le *Regnault* de M. Degeorge est un Regnault rapetissé et trop trapu, mais il indique cependant une grande puissance chez son auteur. C'est le Regnault de chambre qui tient une place sur une tablette de cabinet de travail, et il y avait un buste bien autrement monumental à faire. M. Martin (Félix) nous a intéressé avec son groupe en plâtre de *l'Abbé de l'Épée* et une statue de *Jésus devant les Docteurs*; les modèles à la moitié de l'exécution dissimulent les défauts des statues, mais en re-

vanche ils n'en révèlent pas toujours toutes les qualités; nous attendrons que M. Martin exécute en grand son groupe de *l'Abbé de l'Épée* pour le juger définitivement. M. Deloye, qui a bien du talent, a eu son idée en faisant le *Littré,* il a pensé à Beniviani, et il a fait plus vivant que nature; il n'est pas beau ce grand homme, mais enfin c'est un monstre de science et il doit y avoir en lui quelque chose qui rayonne : cherchez-le! J'ai bien connu Sainte-Beuve, et je ne l'ai pas retrouvé dans son buste par M. Gontier; c'est assez spirituel, j'en conviens, mais c'est naïf à côté de cela, — et chacun sait qu'il n'était pas naïf, l'auteur de *Volupté*. Il y a là un *Crémieux* très-vivant de M. Jacques, un *Carpeaux* de M. Saint-Vidal qui aurait pu être un peu transfiguré sans perdre sa ressemblance, mais qui atteste de réelles qualités. L'Opéra a acheté cette œuvre et elle sera exposée dans le monument. A la place de M. Godebski, j'aurais envoyé au Salon quelques-unes de mes études faites en Russie et exécutées en marbre, le *Moujick ivre,* par exemple; l'*Odium* rutilante en plâtre galvanisé a le tort de papilloter aux yeux, et l'éclat a détruit le modelé.

J'arrête ici cette étude déjà longue, mais trop courte certainement pour les artistes qui ont le droit de réclamer l'attention pour des œuvres longuement élaborées; j'espère n'avoir pas trop sacrifié la sculpture; ce grand art austère, je le répète, récompense mal dans la vie pratique ceux qui le pratiquent avec honneur et même avec gloire.

Faire un choix parmi deux mille cinq cents tableaux et six cents œuvres sculptées, c'est une lourde tâche; j'ai laissé passer sans doute des ouvrages dignes d'attention, mais je n'en ai pas cité un seul qui ne soit dû à un homme de talent; en tout cas, si cette critique n'a pas toujours dispensé l'éloge, elle aura été loyale et bien intentionnée; elle s'est efforcée de ne louer que ce qui était louable et de tenir compte, avant toute chose, de la sincérité de l'artiste et de l'ardeur de sa conviction.

CHARLES YRIARTE.



LES

AQUARELLES, DESSINS ET GRAVURES

AU SALON DE 1876

I.



ous l'avouons, le promenoir réservé aux dessins, aquarelles, fusains pastels et miniatures, ne présente, cette année, qu'un bien maigre intérêt; ainsi comprise et installée, cette exposition est plus qu'insignifiante, elle est triste et fastidieuse, — aussi est-elle absolument délaissée de la foule, — et n'étaient les admirables dessins lavés, de M. Laurens, pour l'*Imitation de Jésus-Christ*, une curieuse tête au crayon, de M. Gaillard, et les compositions bizarres de M. Gustave Moreau, nous serions tenté en vérité de n'en rien dire et de nous occuper uniquement de la gravure qui elle, au contraire, offre un vif attrait.

Sont-ce les aquarelles qui méritent de nous arrêter? De quelque côté que nous tournions nos pas, nous les voyons ternes, opaques, sans transparence dans le ton, sans esprit et sans légèreté dans la touche. Les exceptions sont rares; ce sont MM. Edmond Morin, avec une charmante aquarelle, *Une Averse au boulevard des Italiens*, qu'il a traduit pour la *Gazette* en une charmante eau-forte, Maxime Claude, Harpignies, Boudier, Pierre Gavarni, bien qu'il ait un procédé essentiellement lourd et monotone, M[me] Nathaniel de Rothschild, dont les aquarelles ont le mérite tout au moins d'être claires, légères et rapidement exécutées, M. Dartein, — tous noms connus de longue date, — et quelques étrangers appartenant pour la plupart à la petite école des *Fortunistes*, comme MM. Pio Joris et Filosa. Il faut bien le dire, hélas! nous n'avons eu en France, sauf



EDMOND MORIN PINX ET SCULP. IMP. DELATRE, PARIS.

UNE AVERSE SUR LE BOULEVARD DES ITALIENS

Gazette des Beaux-Arts





EDMOND MORIN PINX ET SCULP. IMP. DELATRE. PARIS.

UNE AVERSE SUR LE BOULEVARD DES ITALIENS

Gazette des Beaux-Arts

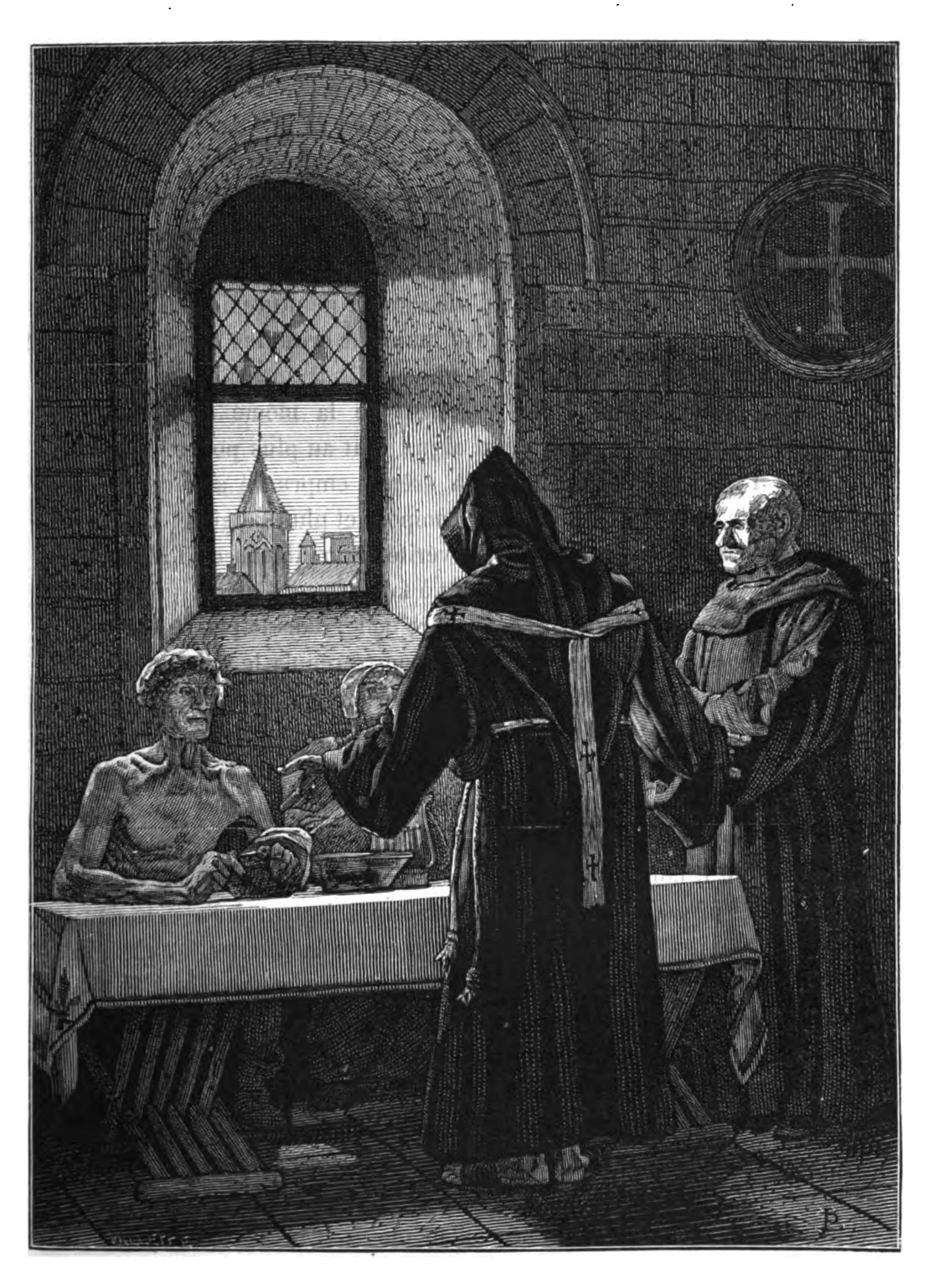
Lami, Joyant et Gavarni, et dans la jeune génération, Jules Jacquemart, trop peu connu du public sous ce jour, de véritables aquarellistes que les peintres lorsqu'ils ont daigné faire de l'aquarelle, et aujourd'hui plus que jamais, si vous voyez quelque peinture à l'eau éclatante et lestement troussée, soyez sûrs qu'elle sera signée du nom de quelque maître peintre; nos grands aquarellistes ce sont les Decamps, les Delacroix, les Pils, les Regnault. Sont-ce les pastels? Encore moins, car nous n'y voyons à retenir que les portraits de M. Galbrund qui sont d'une facture large, coulante et simple, avec un accent de naïveté qui est dans les meilleures conditions de ce procédé que nous avons singulièrement désappris depuis La Tour et Chardin. Les fusains et les crayons pourraient davantage fixer notre attention, mais ici encore rien de bien nouveau ni de bien original. Les portraits à la mine de plomb de MM. Chaplain, Paul Flandrin, délicats et étudiés, comme ceux d'Ingres, ceux de M. Sevret, plus gras et plus souples, appartiennent certainement à un art très-distingué, mais nous les connaissons depuis longtemps; ils ne nous apprennent rien. Il serait plus instructif de remarquer ceux de M. Gustave Courtois, un nouveau venu qui ne manque ni de talent ni d'originalité et qui, à travers son maître, M. Gérome, un habile s'il en est dans l'art de dessiner, s'est souvenu d'Holbein. Quelques fusains sont fort beaux, il est vrai, et en première ligne nous devons citer ceux de MM. Appian, Maxime Lalanne, Lhermitte, Niederhausern-Kœchlin, et surtout MM. Allongé, qui expose deux admirables fusains, *le Torrent du Cousin, au Creux-de-la-Foudre* et *l'Étang du Moulin-Frou, en Sologne,* et Thomas, son élève, qui a su mettre de la fermeté dans un procédé qui en manque presque toujours; mais le fusain, appliqué au paysage, est un moyen d'expression trop expéditif et trop monotone pour en attendre maintenant de bien grandes surprises. MM. Allongé et Lalanne, ce nous semble, lui ont fait rendre tout ce qu'il était susceptible de rendre.

Donc l'exposition des dessins et aquarelles est d'une faiblesse inquiétante, et il en ira ainsi tant qu'on la reléguera dans les limbes du promenoir extérieur, tant qu'on ne se résoudra pas à organiser une exposition séparée, comme en Angleterre, ce que nous ne cesserons de réclamer jusqu'au jour où on nous l'aura enfin accordé. Mais cette pauvreté est, du moins, cette fois, largement compensée par la suite des compositions de M. Laurens pour l'*Imitation de Jésus-Christ.* A vrai dire même nous considérons cette suite comme l'œuvre la plus forte, la mieux pensée, la plus individuelle de tout le Salon, non point que nous fermions les yeux sur des défauts qui sont presque choquants, mais parce que les qualités de dessin et de métier y sont d'un ordre plus rare, l'invention plus

vigoureuse, l'expression plus creusée que dans la presque totalité des ouvrages que nous y avons rencontrés, et que dans l'ensemble l'œuvre de M. Laurens a plus d'unité qu'aucune autre; elle est de celles qui s'imposent à tous. Cette suite de dix compositions à la plume et lavées à l'encre de Chine, gravée avec une grande finesse et une grande précision par Flameng, n'a malheureusement pas accompagné, selon le projet primitif, l'édition de l'*Imitation* pour laquelle elle avait été faite et qu'elle eût si singulièrement rehaussée. La faute en est au mauvais vouloir, bien peu excusable, d'un homme d'autant d'esprit que de talent, chargé par l'éditeur de la mise en œuvre de l'ouvrage : M. Louis Veuillot a commis là un crime de lèse-goût, que le public a pu difficilement s'expliquer et que pour notre part nous ne saurions assez déplorer.

Rien ne ressemble, dans l'art contemporain, à cette suite de dessins, et ils ne ressemblent à rien. M. Laurens s'est élevé là d'un coup au rang des maîtres. Peu importe la dimension, peu importe le procédé, s'il a su enserrer dans un cadre étroit l'expression complète et absolument arrêtée de sa pensée. Cela est si vrai que son *François de Borgia,* qui a eu un si vif succès à la peinture, n'est qu'un grandissement, un peu affaibli, selon nous, de l'un de ces dessins. Chacun d'eux, en effet, formant tableau, est une scène étudiée dans ses moindres détails, concise et d'une trame excellente. On peut certes leur reprocher ce que l'on peut reprocher d'une façon générale à la peinture de M. Laurens : la vulgarité de certains types, un réalisme souvent brutal, certaines audaces de composition qui jurent parfois avec la pensée religieuse que l'artiste veut exprimer ; mais l'invention reste entière, et elle est d'une vigueur et, si l'on peut dire, d'une santé admirables.

En raison de l'importance des sujets, dont M. Laurens a fait de véritables compositions d'histoire, nous devons en consigner ici les titres qui sont, dans l'ordre même du livre : *Notre-Seigneur Jésus-Christ ; — L'Auteur de l'Imitation en extase ; — Hildebrand et Brunon, évêque de Toul ; — Saint Jérôme méditant ; — Saint François de Borgia assistant à l'ouverture du cercueil de la femme de Charles-Quint ; — Saint Clodoal se réfugiant auprès de saint Séverin ; — l'Ombre de Marianne apparaissant à Hérode le Grand ; — Saint Thomas d'Aquin ; — Saint Célestin abdiquant la tiare ; — Saint Louis, évêque de Toulouse, recevant les pauvres à sa table ; — Grégoire de Tours et Chilpéric.* Les plus étonnantes de ces compositions sont, à notre avis, l'*Hildebrand et Brunon*, l'*Auteur de l'Imitation en extase,* farouche et passionnée comme un Zurbaran, le *Saint Thomas d'Aquin*, la plus originale de toutes peut-être, le *Saint Louis recevant les pauvres*, que nous reproduisons ici.



SAINT LOUIS, ÉVÊQUE DE TOULOUSE, RECEVANT LES PAUVRES.

(Dessin de M. J.-P. Laurens, gravé par M. Vallette.)

A côté de cet art simple, ému, et au demeurant profondément religieux, celui de M. Gustave Moreau, que nous goûtons et admirons plus que personne, nous inquiète et nous trouble. Nous n'hésitons pas à avouer que nous préférons M. Moreau, dont le prodigieux talent est doublé d'une imagination merveilleuse, dans des œuvres plus calmes, moins compliquées et moins raffinées que ses deux Salomés de cette année. Il se peut, comme on l'a dit, que l'aquarelle, par sa nature même, admette mieux un certain débordement de fantaisie, un certain désordre de facture, une certaine violence d'idée que la peinture à l'huile, et que l'*Apparition* ait, dès l'abord, soulevé moins de critiques que la *Salomé*. Au fond, les deux œuvres sont sœurs, elle ont les mêmes qualités étranges et comme surnaturelles, elles tiennent de la même hallucination, elles ont les mêmes défauts à l'état aigu ; tout au plus pourrait-on dire que dans l'aquarelle le cadre de la scène, emprunté aux délicieuses inventions de l'art arabe, est mieux composé et plus tangible. Le cas de M. Moreau est fort embarrassant, en vérité. Son tableau de l'*Hercule et l'Hydre* est pour nous une œuvre tout à fait extraordinaire, qui, malgré ses raffinements de décadence, est encore celle, dans la peinture de chevalet, où depuis dix ans nous avons rencontré réunis le plus de style et de délicatesse, en un mot le plus d'art. Les deux Salomés, qui nous plaisent beaucoup moins, sont pleines encore de détails exquis, d'intentions charmantes; comme une devanture de joaillier, elles jettent par endroits les plus beaux feux. Mais on n'en peut parler brièvement; il y a là quelque chose de trop complexe pour le définir et le juger en quelques lignes. Littérairement il faudrait user de la même variété de termes, de la même surcharge de procédés. Nous renvoyons notre lecteur à l'article sur le Salon publié dans l'avant-dernière livraison de la *Gazette*, et aussi aux pages excellemment ciselées que notre ami Mantz a consacrées à M. Gustave Moreau, dans son Salon du journal *le Temps*.

Enfin, quand nous aurons marqué d'une croix blanche, comme un morceau d'une force rare, un portrait d'homme, de M. Gaillard, à la mine de plomb légèrement rehaussée au pinceau, une tête truculente et moustachue, aurait dit Gautier au bon temps du romantisme, enlevée dans une heure de verve, dessin de graveur, si l'on veut, mais d'une sûreté de métier et d'une science telles que nous ne savons aujourd'hui personne capable de conduire ainsi une étude d'après la nature vivante; quand nous aurons cité quelques jolies miniatures, comme celles de Mme Herbelin, de Mlle Lucy Fehrenbach ou de Mme Louise Besnard, qui montrent que l'art des Isabey et des Augustin est resté français, nous aurons à peu près tout dit sur l'exposition des dessins et des aquarelles.

II.

L'exposition de la gravure, — l'exposition du *noir et blanc*, comme on dit maintenant, — est bien plus intéressante; non pas que l'eau-forte soit en progrès, au contraire, mais parce qu'au moins elle se recommande par le nombre et la variété des efforts. La tradition libre se perd, le procédé devient photographique; on copie, on n'interprète plus. Il surgit des habiles aux quatre coins de l'horizon; la demande étant plus grande que l'offre, l'aqua-fortiste pousse avec la rapidité des champignons, et il en pousse partout. Ce ne sont que noms nouveaux au milieu desquels le bon public « s'embrouille très-fort », renommées naissantes et grandissantes, Mongin, Monziès, Lurat, Milius, Toussaint, Buhot, Lalauze, Grosjean, sans compter ceux de la première couche, comme Waltner, Boilvin, Le Rat, Gilbert, Laguillermie, Massard, Hédouin, Courtry, Brunet-Debaines, Greux, Edmond Morin, Rajon, Queyroy, Rochebrune, Teyssonnières, et les vieux routiers, comme Gaucherel et Maxime Lalanne. Mais entre tous ces virtuoses de la pointe et de la morsure, si l'égalité s'établit, c'est un peu par voie d'abaissement, et l'on ne pourrait affirmer que l'avenir de l'eau-forte ne soit compromis par expansion trop hâtive. La trinité d'il y a dix ans reste intacte; M. Flameng n'est pas encore près d'avoir de successeur; celui que l'opinion désignait entre tous, M. Waltner a pour lui la jeunesse et un talent d'une grande délicatesse, mais nous craignons qu'il use ses dons merveilleux dans un travail à jet continu. Quant à MM. Gaillard et Jacquemart, ils n'ont rien à craindre, ils resteront uniques. M. Jacquemart, douloureusement ébranlé par la maladie, s'est éloigné du bruit; il travaille à son heure et à l'écart, avec la sérénité d'un homme qui a derrière lui un œuvre incomparable.

En fait, au milieu de cette exposition, qu'il est très-agréable et même très-instructif de parcourir, c'est toujours M. Gaillard qui donne la note forte et personnelle. Son *Crépuscule,* exécuté pour la livraison de janvier de la *Gazette des Beaux-Arts,* est une œuvre absolument nouvelle en gravure. On ne peut lui trouver de pendant et d'analogue que dans l'œuvre même de l'artiste. A vrai dire c'est la première fois qu'un nu en marbre, fouillé et palpitant, est rendu par la gravure, c'est aussi la première interprétation achevée qui ait encore été menée à bien du génie colossal de Michel-Ange. Pour réussir dans cette tâche redoutable de rendre, en gravure, le feu, le mouvement, la vie, la puissance et l'énergie surhumains, imprimés au marbre par le ciseau

du grand sculpteur, il fallait la réunion des trois qualités que M. Gaillard possède au degré suprême : la science du dessin, l'adresse étourdissante de l'outil et une sensibilité merveilleuse au service d'une intelligence d'élite. Fixez un instant ce torse, suivez ses ondulations grandioses, à travers cette exécution, si fine que l'œil ne peut la saisir, et vous verrez s'animer et respirer cette large poitrine. C'est admirable. Plus étonnante encore, et peut-être aussi admirable, était l'eau-forte préparatoire vibrante, martelée, comme une maquette, et dont il n'a été tiré que quelques rares épreuves pour en conserver le souvenir.

M. Gaillard, cependant, ne doit pas nous faire oublier M. Flameng, qui expose de grandes eaux-fortes de deux des plus célèbres tableaux de Rembrandt, *les Syndics* et *la Leçon d'anatomie*. Ces deux gravures font suite à *la Ronde de nuit* et à *la Pièce aux cent florins*, et forment ainsi un cycle rembranesque auquel M. Flameng aura attaché son nom. L'espace nous commande; citons rapidement : le *Portrait de la comtesse de Barck*, par M. Waltner d'après Regnault, très-juste comme couleur, mais trop grand et trop vide comme travail; l'illustration, par M. Boilvin, du chef-d'œuvre de M. Flaubert, *Mme Bovary;* les vigoureuses reproductions, par M. Massard, des peintures empâtées et marmoréennes de M. Bonnat; une grande et blonde eau-forte de M. Haussoullier, d'après la peinture murale de Chassériau à l'église Saint-Merri; les charmantes compositions de M. Hédouin pour le *Voyage sentimental*, de Sterne, les pointes sèches si originales du peintre Tissot; le Meissonier, le Marchetti et le Neuville, de M. Le Rat, tous trois également fins et justes de dessin; un burin délicat et élégant, jouant avec les blancheurs transparentes du marbre, de la *Jeunesse*, de M. Chapu, par M. Jules Jacquet; une intéressante traduction de la *Danse*, de M. Lehmann, sommaire, et bien indiquée dans les plans, par M. Morse; le *Quai d'Anvers*, de M. Robert Mols; et surtout le portrait de femme âgée, de M. Henner, qui a été rendu par M. Gilbert d'une façon très-remarquable.

M. Lalauze expose une suite, composée et gravée par lui, pour illustrer le théâtre de Molière; elle est vive et leste de composition, pimpante et fraîche de ton, moderne d'allure, et mérite le vif succès qu'elle obtient auprès des amateurs. Celle de M. Teyssonnières, d'après M. Émile Bayard, a quelque chose d'archaïque qui rappelle les rudes et éloquentes vignettes de feu Penguilly-L'Haridon pour les *Caractères* de la Bruyère. M. Rochebrune est toujours l'interprète des grandes architectures. Cette année, il expose la *Maison carrée de Nîmes*, qui n'est pas de ses meilleurs travaux. Il a une tendance fâcheuse à abuser du tire-ligne et de l'équerre; il fait lourd et noir. Enfin ne quittons pas

la gravure de monuments sans noter la belle eau-forte de M. Paul Laurent, d'après l'arc de triomphe gallo-romain de la ville de Reims, et celle de M. Jules Adeline, d'après Saint-Ouen de Rouen.

Les graveurs sur bois sont plus habiles que jamais, et entre tous nous devons noter MM. Stéphane Pannemaker, Thiriat, Smeeton-Tilly, Chapon, Méaulle, Léveillé et Vallette, qui a exposé dans un cadre tous les légers et délicats fac-simile de dessins de maîtres qu'il a gravés pour la *Gazette des Beaux-Arts;* mais la gravure sur bois est battue en brèche par le procédé héliographique et l'assaut est tel qu'on peut prévoir le jour où elle sera obligée de capituler. Le procédé rend directement et mathématiquement le travail du dessinateur, sans l'altérer et sans l'alourdir; c'est là un incalculable avantage. A ce propos, nous dirons que si la *Gazette* a cru devoir entrer hardiment dans la voie du procédé, bientôt suivie par les grands éditeurs, ce n'est pas par intérêt d'économie, car pour un bois elle donne dix procédés, c'est-à-dire décuple les documents mis sous les yeux du lecteur, mais bien pour une raison plus haute : c'est parce que le procédé est un moyen de traduction plus exact et plus artistique.

Maintenant, en finissant cette revue, à notre gré trop rapide, des deux sections les plus négligées du Salon, après l'architecture, crions bien haut, crions sans cesse contre l'insuffisance et l'indignité du local. *Delenda Carthago.*

LOUIS GONSE.



LA VENTE

DU

MOBILIER DU CHATEAU DE VERSAILLES

PENDANT LA TERREUR



ANS un article relatif à la statue de Louis XV exécutée par J.-B. Lemoyne pour la ville de Rouen [1], M. Louis Courajod, après avoir parlé comme il convient du pillage et du vandalisme qui firent perdre à la France, pendant la Révolution, tant de merveilles d'art, promettait aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* une note curieuse qui décrit avec précision quelques œuvres d'art célèbres des mobiliers de Versailles et de Trianon. Nous donnons ici ce document instructif que nous accompagnerons de quelques notes; M. Courajod a bien voulu nous le remettre en nous priant de nous charger de ce travail.

Il s'agit d'un article qui figure dans un journal de Hollande, le *Kabinet van mode en Smaak,* te Haarlem bij A. Loosjes, P. Zoon, 1794, p. 259 (Recueil de mode et de bon goût, chez A. Loosjes, fils de Pierre, à Haarlem), et dont voici le titre exact en hollandais :

« Lijst van Kostbare meubelen, uit de naalaatenschap van den laatsten Franschen Koning ter hoop aangebooden.

« Deeze oorspronglijke lijst vonden wij geschikt voor ons kabinet, en kan tot cen blijvend gedenkstuk dienen van de verregaade pragt, van het luisterrijkste Hof in Europa, van welker grootheid thands geenen voetstap meer te ont dekken is. »

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XI, p. 44.

LISTE DE MEUBLES PRÉCIEUX

PROVENANT DE LA SUCCESSION DU DERNIER ROI DE FRANCE, PRÉSENTÉS EN BLOC.

« Cette liste originale nous a paru très-propre à être publiée pour notre *Cabinet*, et pour servir comme souvenir durable du luxe inouï de la Cour la plus riche d'Europe, et dont la grandeur ne laisse plus aujourd'hui de trace. »

Suit la description, qu'on lira plus bas, de trente-sept lots d'objets provenant de la vente du château de Versailles. Ces objets ne furent pas exposés en vente à Haarlem, comme on pourrait le croire au premier abord; le propriétaire du *Cabinet* (recueil) *de mode et de bon goût* voulait seulement donner cette liste à ses lecteurs à titre de simple curiosité. On remarquera, du reste, que les prix sont portés en livres, et non en florins; en outre, le vendeur a pris soin de prévenir le public, après l'énumération des objets, que « les prix étant stipulés *en assignats*, cela procure d'autant plus de facilité aux acheteurs ». Pour plus de sûreté, nous avons eu recours à l'obligeance de M. A. J. Enschedé, l'habile imprimeur de Haarlem, dont les travaux sont si appréciés par les bibliophiles : « Comme la maison Loosjes existe encore, nous écrit M. Enschedé, j'ai demandé au chef actuel s'il pouvait me dire si cette vente avait eu lieu à Haarlem : connaissant le style de son grand-père, il m'a certifié qu'il n'était point question d'une vente, mais d'une liste d'objets qu'on voulait vendre en masse, en bloc, et que l'article venait probablement d'un journal français du temps. La vente en détail n'a pas eu lieu à Haarlem, car on payait à la ville le quatre-vingtième denier, et les registres de cet impôt existent encore : la vente ne s'y trouve ni en 1793, ni en 1794, ni en 1795. »

Voici la description donnée par le *Kabinet :* nous la reproduisons sans rien changer au style :

1. — Un cabaret ou déjeuner, consistant en un plateau garni de deux tasses et de leurs soucoupes avec un sucrier, le tout de porcelaine de Sèvres la plus fine, à fond bleu, avec incrustation de guirlandes en perles et pierreries d'émail, de même que le médaillon en petites plaques d'or[1]. Sur chacune de ces pièces est représentée en mignature du plus beau et dernier fini une scène historique tirée des aventures de Télemaque, ce qui fait neuf petits tableaux su-

1. Nous ne savons ce que sont devenus ces vases. Aucun musée ni dépôt de France ne possède, que nous sachions, une seule paire de vases de Sèvres de quelque importance.



perbes. Une de ces tasses représente Vénus qui reçoit la pomme, et la soucoupe ajoute : *A la plus belle*. . . . . L. 3,000

L'ensemble fait un des chefs-d'œuvre de l'art en fait de peinture et de fabrique qui soit sorti de la manufacture de Sèvres. On voit dans ce genre deux vases qui ont moins réussi et sont cependant conservés au Muséum national de Paris[1]. Ce cabaret sort du mobilier du Petit-Trianon.

2. — Un autre cabaret, belle qualité en porcelaine de Sèvres en couleur, contenant quatre tasses à café dont une petite, quatre à chocolat et quatre à thé avec le sucrier; le plateau de tôle peinte façon de lac. Le sucrier présente des oiseaux peints selon nature, dont les noms sont exprimés en lettres d'or au-dessus du sucrier. . . . . L. 900

3. — Une pendule en forme de lyre d'Apollon, montée en porcelaine bleue de la structure la plus élégante : autour de la pendule se trouve un cercle de grandes perles en bronze doré d'or moulu, les autres ornements tels qu'un soleil au sommet; les cordes de la lyre, guirlandes et autres sont du même métal doré et ciselé dans le plus beau goût. Le cadran indique, outre les heures et les minutes, les jours et les mois avec les douze signes du zodiaque, lesquels y sont peints en émail et donnent un coup d'œil très-agréable. Le mouvement est de Courieult, horloger à Paris. Une cage de verre d'une seule pièce la couvre.

4. — Les deux vases collatéraux, en porcelaine bleue de la manufacture de Sèvres, ornés de guirlandes et d'anses d'une ciselure superbe, supérieurement travaillés en bronze doré d'or moulu et or mat. Nos 4 et 5 à. . . . L. 8,000

L'ensemble de ces trois pièces fait un effet admirable et forme un des plus beaux meubles de cheminée.

5. — Deux vases pour pot pourri, de porcelaine de Sèvres, forme ronde, façon chinoise, à couvercle plat. Le fond en est blanc, les fleurs et les oiseaux qui sont peints dessus, dans le goût de la Chine, avec filets d'or; les socles se détachent. Ce meuble sort de la salle à manger du ci-devant Roi.

6. — Trois vases a fleurs, hauts, de la manufacture de Sèvres, fond bleu, à guirlandes et en petites fleurs élégamment peintes avec la plus grande finesse; les piédestaux sont aussi de porcelaine, fond bleu à filets dorés et ronds . . . . L. 1,500

7. — Trois vases de porcelaine de Sèvres, fonds couleur de chair[2], parsemé de fleurs d'or, à médaillons supérieurement peints avec des anses à têtes de belier dorés. Le vase du milieu, plus haut, représente sur un médaillon en mignature : l'Amour dormant, auquel une Grâce rogne les ailes et une autre em-

1. Ces belles porcelaines « à émaux » ou « en émaux », c'est ainsi qu'on les nommait autrefois, sont aujourd'hui extrêmement recherchées : c'est le *jewelled Sèvres* des Anglais. Parmi les artistes de la Manufacture royale qui décorèrent des pièces de ce genre, figure Coteau, émailleur originaire de Genève, bien connu des amateurs pour ses beaux cadrans émaillés.

2. Il s'agit probablement ici de ce fond *rose Pompadour* (improprement appelé rose Du Barry) inventé en 1757, par Xhrouet, artiste de la Manufacture royale de Sèvres.

porte l'arc et les flèches ; le médaillon du côté opposé représente une liasse de trophées d'Amour avec l'inscription : *Spes Amoris Nutrix;* le couvercle : un petit Mars avec l'écusson à trois fleurs de lys. Les deux vases latéraux correspondent à la beauté de celui-ci en finesse et en peinture. . . L. 500

8. — Deux Vases de cheminée de porcelaine de Sèvres, fond blanc à médaillon et chargés de forte dorure. La peinture est en mignature et si bien finie et exprimée qu'on ne peut rien voir de plus beau. Ces médaillons présentent deux tableaux d'un ménage parisien : l'un d'une dame qui nourrit un enfant à son sein, le pied sur un tabouret, la bonne derrière elle tenant le berceau dans les bras, le panier à maillots par terre, un petit garçon en matelotte devant elle, jouant à ses genoux. L'autre représente ces mêmes personnages autour d'une table, où la bonne debout verse du thé. La dame donne du pain à sa fille ; le petit garçon s'amuse à la cheminée avec un petit chien barbet devant un tabouret. Le médaillon, qui est du côté opposé, présente un grouppe de joujoux analogues sur l'un de ses vases aux jeux de garçons, et sur l'autre à ceux des filles. Le tout en couleur vive et des plus belles attitudes. . . . . L. 1,500

Le sujet de ces deux tableaux est si bien composé que la manufacture de Sèvres l'a aussi rendu en biscuit dans deux grouppes où les figures sont représentées dans les mêmes attitudes. On les conserve au Muséum de Versailles.

9. — Deux petits pots a fleurs, forme quarrée, en porcelaine fine, teinte en oiseaux avec dorure. . . . . L. 80

10. — Sept Assiettes peintes en fleurs. . . . . L. 36

Ces deux articles servent d'ornement dans un petit ménage.

11. — Quatre Groupes en biscuit de la manufacture de Sèvres. Celui du milieu représente une Conversation espagnole[1] en cinq figures, dans le genre de l'Estampe de Beauvarlet, d'une élégance et d'une finesse surprenantes : la dame assise, un livre de musique à la main et jettant ses regards sur un jeune seigneur espagnol, qui lui fait une déclaration respectueuse; derrière la dame se trouve une femme de chambre, pinçant de la guitarre ; à ses

1. Le groupe de la *Conversation* espagnole se vendait 1,104 livres à Sèvres; voici comment se décomposait le prix, d'après le mémoire des pièces livres « à Mme la comtesse Du Barry, par la Manufacture des Porcelaines du Roy, pendant les années 1771, 1772, 1773 et 1774 ».

Porté à Lucienne : 17 juin 1773.

Un groupe du milieu de la Conversation espagnole.	432 livres.
Deux groupes de la Conversation espagnole, les côtés, à 192 livres.	384
Quatre figures accessoires, à 72 livres	288
	1,104 livres.

Nous avons donné ce document dans les *Porcelaines de Sèvres de Mme Du Barry, d'après les Mémoires de la Manufacture royale,* etc. Paris, 1870, in-8.

côtés est assise une petite fille et par derrière un petit garçon jouant avec un chien.

Deux autres représentant des chasseurs avec chiens et instruments de chasse.

Un autre, trois musiciens.

12. — ITEM, TROIS PETITS VASES DE BISCUIT et deux plus grands. . . . . . L. 400

13. — TROIS VASES D'ALBATRE à 18 pouces de hauteur sur 9 ½ pouces de large, garnis en bronze doré d'or moulu et d'or matte, dont les anses à tête de belier en albatre avec deux couleurs de bronze doré enlacés ; ils sont posés sur un socle de même métal doré, de 6 pouces quarrés sur 8 lignes de haut.

Le vase du milieu a 23 pouces de haut ; il s'élève sur un socle de 8 ½ pouces quarrés sur 4 ½ pouces de haut, en bronze doré, orné sur les 2 faces de médaillons et d'enfants représentant les Arts en bas-reliefs, surmonté de branches de myrthe et sur les deux côtés une frise à rinceaux d'ornements ciselés sur fond bleu. Le corps du vase renferme *une pendule* cachée, mouvement de Montjoie à Paris, dont le cadran de bronze doré, en cilindre horizontal, fait un cercle peu large et peu remarquable, que borde le haut du vase ; il est surmonté d'un couvercle en albatre avec dorure en or moulu, qui représente deux génies jouant avec un coq entre guirlandes : l'un d'eux porte son doigt sur le cadran qui tourne, pour y marquer l'heure et la minute. . . . . L. 4,000

Ces trois vases font un superbe ornement de cheminée d'une grande salle.

14. — UNE PENDULE, mouvement du célèbre horloger Lépine, allant un couple de mois de suite, montée en une boîte de marbre, ornée de frises en bronze doré, or moulu et matte, surmontée de deux enfans même métal doré, qui présentent une couronne de lauriers. . . . . L. 2,400

15. — DEUX GRANDS CHENETS EN FER OU FEUX DE CHEMINÉE à recouvrement de bronze doré d'or moulu et d'or matte, représentant, en une ciselure superbe, d'après le dessin d'une fontaine au parc de Versailles, l'un un sanglier, l'autre un cerf, tous deux couchés, avec divers attributs de chasses et bas-reliefs y analogues : avec pelle et pincette. . . . . L. 4,000

16. — DEUX BRAS DE CHEMINÉE A TROIS BRANCHES, en cuivre doré, or moulu, d'une ciselure élégante en feuilles et grappes de raisin, avec de petites chaînes, structure du dernier goût . . . . L. 1,000

17. — DEUX BRAS A DEUX BRANCHES mêmes métal et dorures, ciselure fine et légère, représentant un carquois surmonté d'un aigle, la foudre dans ses pieds, avec de petites chaînes.

18. — UN TABLEAU ENCADRÉ ET SOUS GLACE, FAIT EN TAPISSERIE, à la manufacture dite de la Savonnerie, représentant un chien barbet qui s'amuse à croquer un ruban de couleur. . . . . L. 600

La moëllure de la laine, en laquelle ce tableau est ourdi avec tant d'art, de finesse et de perfection, fait que par sa ressemblance frappante avec le poil du chien, quoique regardé de bien près on croirait ce tableau peint à l'huile ou tout au moins au pastel. Il sort du *Petit Trianon*.

19. — Une Chiffonnière en bois satiné, gris moucheté, couverte d'une plaque de marbre blanc; d'un beau travail d'ébénisterie. . . . . L. 200

20. — Une autre, appelée Bonheur du jour, avec petit secrétaire en bois satiné, moucheté, d'une nuance très-agréable; le dessus couvert d'une plaque de marbre blanc. . . . . L. 250

21. — Une Toilette, en forme de buffet, avec douze tiroirs et tablettes fermés, tous les ressorts cachés au moyen d'une seule clef, pouvant servir aussi de petit secrétaire : sa construction est en beau bois satiné qui représente de très-jolies figures et des paysages et autres objets artistement rapportés en bois. . . . . L. 600

Ce meuble sort du *Petit Trianon*.

22. — Deux Consoles mi-rondes, en bois sculpté, peint en gris perle, chargées de sculptures élégantes et couvertes d'un très-beau marbre blanc de Carrare. . . . . L. 400

23. — Une Console mi-ronde, couverte d'un marbre blanc incrusté de quatre-vingt-dix plaques de *lave du mont Vésuve* donnant autant de nuances différentes de ce marbre factice précieux, toutes symétriquement rapportées. L. 1,200

24. — Une Commode, avec son dessus de marbre rouge chargée de plaques, rinceaux et divers autres ornements, avec de petites figures d'hommes entières, le tout en bronze doré, d'or moulu. . . . . L. 1,200

Placée dans la chambre de la garde-robe au château, en 1788.

25. — Une paire de Globes terrestre et céleste à dix-huit pouces de diamètre, de la composition du géographe Robert Vaugondy, d'ordre particulier du ci-devant Roi, garnis de cuivre jaune montés sur des piédestaux de bois sculptés, avec les attributs des sciences, de l'art militaire, etc., et des trophées en couleur et dorés . . . . L. 1,200

26. — Un Secrétaire de marquetterie ou bois rapporté, à cylindre de quatre pieds quatre pouces de long, trois pieds quatre pouces de profondeur et trois pieds huit pouces de haut. Les bois rapportés sur les faces extérieures présentent les groupes suivants :

Par devant les attributs de l'art militaire et de la royauté, comme couronne et bâton de maréchal, soutenus d'une tête de Mercure, avec les ailes et le bâton serpenté, reposant sur des feuilles de laurier : sur chaque côté une tête à casque en médaillon encadré d'un cercle de lauriers en cuivre doré : sur le côté droit sont deux génies, avec des attributs de mathématiques et des lauriers; ils écrivent sur une tablette les mots suivants : Plus on travaille, plus on apprend à cultiver tous les talents, imitez-nous et vous verrez que dans le monde on... est mortel. Sur le côté gauche, deux enfants jouant avec un coq, symbole de la vigilance. Par derrière où se trouvent les mêmes ornements en cuivre doré comme sur le devant, est une lyre couchée sur un livre et trois volumes entrelacés de branches de laurier et de fleurs, avec une écritoire garnie de plumes, le tout attributs de la poésie. Sur le dessus qui est environné d'une balustrade à jour de cuivre doré, sont les attributs de l'étude, savoir un livre d'écriture in-4°, couvert de papier marbré, à demi ouvert, où on lit plusieurs lignes en caractères d'écriture

allemande, à côté de plumes taillées, une boussole, une flûte, une branche de laurier et de quelques fleurs, un médaillon avec une tête à casque ceinte de laurier. Toutes ces têtes ont quelque ressemblance à celles des écus de six francs.

Ce secrétaire présente en dedans six tiroirs, trois de chaque côté, dont un avec un encrier, poudrier et boîte à éponge, de cuivre argenté ; entre ces tiroirs trois rangs de tablettes mobiles, le tout en beau bois fin de rosier, les doublures d'un beau chêne et incrusté sur les faces de filets d'ivoire et de cuivre doré avec garnitures pour anses de même métal. La table qui sert à l'écriture est couverte en beau velours noir bordé d'un petit galon d'or et d'un double filet d'ivoire ombré et noir; son encadrure est en cuivre fortement doré et façonné en dehors. Elle se tire en avant, au-dessus d'elle sort en dehors de chaque côté un tiroir cylindrique et au milieu un autre quarré ; les trois dans toute la profondeur présentant sur leurs surfaces des ornemens en bois de rapport, incrusté d'ivoire et chargé de plaques d'or moulu et mat de fort belle ciselure, les bords garnis de cuivre doré. Les pieds sont chargés de même sur les quatre faces de feuilles de chêne d'or moulu et mat du haut en bas. Les mêmes ornemens en travail de bois et de métal doré se trouvent sur toutes les faces du dehors, et des deux côtés s'élèvent deux consoles en feuilles d'ornement servant de bras (à bougie) à double branche, le tout de bronze ciselé sur doré d'or moulu.

L'artiste Risner[1], à Paris, un des plus habiles ébénistes de l'Europe et auteur de ce meuble a eu l'idée de réunir tous les ressorts de l'intérieur de ce secrétaire qui ferment quatre pièces et sont cachés dans une seule serrure, dont la clef qui a une fleur de lys dans son panneton, ouvre tout d'un seul trait fort léger. . . . . L. 12,000

Ce meuble alloit être retiré de la vente comme pièce d'art précieuse pour être conservé au Muséum, d'après le décret relatif à ces objets ; mais y ayant été trouvés deux à près semblables dans le garde-meuble, on s'est borné à n'en conserver qu'un.

27. — Douze Chaises, dont quatre à carreaux, le tout couvert en brocart d'or, doublé de satin, fond cramoisi, figurant un bouquet entouré d'une guirlande en petites fleurs en perles; la boiserie de très-belle sculpture et richement dorée. . . . . L. 3,600

28. — Douze Chaises de la même description, un second lot. . . . . . L. 3,600

29. — Douze Chaises de même, un troisième lot, augmenté d'un écran et d'un paravent à quatre feuilles, même étoffe de brocart d'or des deux côtés, les bois sculptés et dorés . . . . L. 4,800

Ces trois meubles, riches, élégants et tout frais sortent de la Bibliothèque et de la salle des jeux du ci-devant Roi.

1. Le meuble dont on vient de lire la description devait égaler pour la beauté du travail le splendide bureau de Riesener, exposé dans une des salles du Louvre, et qui porte la signature du célèbre ébéniste, avec la date 1769. Nous avons donné une notice sur Riesener dans le *Cabinet du duc d'Aumont*. Paris, 1870, in-8.

30. — **Meuble verd**, dit **la Grotte de Rambouillet**, élégamment champêtre, consistant en quatre petits canapés ou tête à tête, huit chaises, un écran et trois draperies de croisée, le tout de gros de Tours verd brodé en mosaïque et étoiles d'argent, orné de franges de perles et jais; les bois artistement sculptés en roseaux et coquillages et peints de même. Le siége formant une grande coquille, le dossier, travaillé à jour en roseaux de soie, de forme très-agréable à l'œil, couvert de paillettes d'argent; les pieds en roseaux . . . . L. 4,800

31. — **Meuble de lampas bleu et blanc**; le dessin représentant les forges de Vulcain et une rivière sous la figure de deux hommes versant un pot d'eau; composé d'un grand canapé ou Ottomanne à matelas en oreiller long 8 ½ pieds, haut 5 ½ p., profond 2 ½ p., d'un tête à tête, d'une bergère, d'un petit fauteuil de bureau ou en gondole; de deux chaises meublantes ordinaires, le tout à bois élégamment et artistement sculpté et surdoré richement; de six rideaux de croisée, haut 11 p. 9 pouces, larges 3 p., en même lampas, doublé de taffetas blanc et de neuf draperies semblables, avec franges, glans et cordons. L'étoffe est artistement travaillée en soie et les figures avec la bordure, tissues exprès, selon les dimensions du meuble. Le dessous du matelas et des carreaux est de la même étoffe que le dessus . . . . L. 10,000

Ce meuble qui est tout frais et n'a pas encore servi est un bijou délicieux pour orner une belle salle.

32. — **Un Caparaçon**[1] de velours cramoisi, richement chargé et brodé en or, bordé de franges garnies de torsates d'or. . . . . L. 1,500

33. — **Un autre Caparaçon**, aussi de velours cramoisi élégammeut brodé en or, garni de franges d'or uni. . . . . L. 750

L'un et l'autre tout frais.

34. — **Cinquante Bouffettes** de poil de chèvre, couleur de feu, pour ornement d'oreilles aux chevaux. L. 300

35. — **Un Paravent de six feuilles**, tapisserie en laine de la manufacture ci-devant Royale dite *de la Savonnerie*, chaque feuille représentant dans le bas divers animaux quadrupèdes, et par-dessus des oiseaux, fleurs, guirlandes, trophées, etc., le tout en couleurs naturelles, de ressemblance frappante, supérieurement travaillé. Le derrière est en partie cramoisi. . . L. 2,000

36. — **Un autre Paravent** mêmes étoffes et figures, à l'exception d'une feuille qui représente des objets différents. . . . . L. 2,400

37. — **Un Paravent de six feuilles**, à bois doré, tapisserie de la manufacture des Gobelins, représentant sur chacune en couleurs naturelles et vives des scènes variées de divers opéras-comiques et au-dessous des traits tirés des fables de La Fontaine : Le derrière présente des bouquets de fleurs, même tapisserie.

La plupart de ces meubles portent l'empreinte d'un suprême degré d'art, auquel ils ont été travaillés. C'est l'épreuve de l'estampe avant la lettre à

1. Nous voyons figurer dans la vente du Château de Versailles de nombreux lost de « caparassons ». Nos 5,067 et suivants.

laquelle on peut les comparer. Non-seulement les matériaux qui y ont servi ont été choisis dans la plus grande perfection, mais encore les artistes qui y ont été les premiers de leurs classes. On auroit beau le commander à neuf, ou on auroit de la peine à être satisfait pour le point de perfection, ou on les payeroit deux fois au triple de ce que cela a valu autrefois.

Les prix étant stipulés *en assignats* cela procure d'autant plus de facilité aux acheteurs [1].

Que sont devenus les objets dont on vient de lire la description, et dont le plus grand nombre étaient assurément d'une beauté merveilleuse ? Ils eurent sans doute le même sort que ceux qui, adjugés également à vil prix, à la vente aux enchères du Château de Versailles, furent dispersés par milliers, — nous n'exagérons pas, — à tous les coins de l'Europe.

L'occasion se présente de dire ici quelques mots de cette vente, sur laquelle les historiens de la Révolution ont gardé le silence, et qui est ignorée de la plupart des amateurs. On peut cependant la considérer comme un événement d'une certaine importance, puisque *pendant un an moins quatorze jours*, les innombrables merveilles que contenait le Château de Versailles furent vendues au plus offrant et dernier enchérisseur.

C'est le dimanche 25 août 1793, à dix heures du matin, que commença cette dispersion à jamais regrettable; elle eut lieu en exécution d'un décret de la Convention ordonnant « la vente des meubles et immeubles de la ci-devant liste civile », et dura sans interruption jusqu'au 24 thermidor an II (11 août 1794). On était en pleine Terreur [2] : il est facile d'imaginer à quel prix pouvaient être adjugés des objets d'art et de luxe à une époque où personne n'était sûr de conserver sa tête; bien entendu, le prix était payable en assignats; or chacun sait à quel degré d'avilissement et de discrédit était tombé le papier-monnaie.

1. On sait que le cours des assignats variait chaque jour : d'apres les tableaux de dépréciation du papier-monnaie que nous avons consultés, nous estimons que l'on peut en fixer la perte aux deux tiers environ, en moyenne, tant pendant la vente du Château de Versailles que pendant les quelques mois qui suivirent : ainsi cent livres en assignats ne représentaient pas quarante livres en numéraire. En décembre 1794, ils perdaient près de 80 pour 100, et chacun sait à quel point ils furent dépréciés plus tard : en prairial an IV, cent livres en assignats ne valaient même pas *quatre sous*.

2. M. Mortimer-Ternaux place la Terreur entre le 31 mai 1793 et le 27 juillet 1794. V. *Histoire de la Terreur*. Paris, 1863, in-8.

On remarquera que la vente du Château de Versailles eut lieu presque exactement entre ces deux dates.

« Tous ceux qui avaient des assignats, dit un historien célèbre, s'empressaient de se procurer des lettres de change sur Amsterdam, sur Hambourg, sur Genève, sur toutes les places de l'Europe; ils donnaient, pour obtenir les valeurs étrangères, des valeurs nationales énormes, et avilissaient ainsi les assignats en les abandonnant. (Août 1793.) Quelques-unes de ces lettres de change étaient réalisées hors de France, et la valeur en était touchée par les émigrés. Des meubles magnifiques, dépouilles de l'ancien luxe, consistant en ébénisterie, horlogerie, glaces, bronzes dorés, porcelaines, tableaux, éditions précieuses, payaient ces lettres de change qui s'étaient transformées en guinées ou en ducats[1] ».

La vente commença donc le 25 août 1793; c'était un dimanche; elle avait lieu « dans un logement faisant partie du Château de Versailles, situé Cour des Princes, et occupé par la ci-devant princesse de Lamballe ». C'est en ces termes que commence le procès-verbal de vente. Le manuscrit de ce procès-verbal, rédigé avec une orthographe souvent grossière, n'occupe pas moins de trente-cinq registres in-folio, comprenant en tout dix-sept mille cent quatre-vingt-deux numéros; et souvent un seul numéro comprenait un grand nombre d'objets : lorsque, par exemple, on vendait en bloc tout le mobilier d'une chambre : lit, bergères, fauteuils, canapés, portières, etc.; ou bien encore un service de porcelaine de Sèvres de plus de deux cents pièces, six douzaines de tasses, plusieurs cabarets, etc.[2].

Les objets au-dessus de mille francs étaient vendus aux feux. Deux membres de la Convention assistaient à la vente. De temps en temps quelque incident venait troubler la monotonie de cette exécution : un jour, par exemple, un citoyen vient restituer une cuiller d'argent oubliée dans un lot d'écrins vides qui lui avait été adjugé la veille; car on vendait de nombreux lots d'écrins qui avaient contenu les pièces d'argenterie précédemment envoyées à la Monnaie pour être fondues. Un autre jour, on met en vente un portrait de l'empereur d'Autriche. — « Au feu! au feu! » s'écrie la foule. Et le portrait du père de Marie-Antoi-

1. Thiers, *Histoire de la Révolution*, t. IV, p. 201.

2. Le procès-verbal de la vente du Château de Versailles est conservé à la Préfecture de cette ville. Il n'a jamais été imprimé; cependant nous avons sous les yeux le catalogue d'un petit nombre d'objets choisis, qui porte le titre suivant : CONVENTION NATIONALE. *Catalogue des meubles et effets précieux dont la vente se fera... au ci-devant Château de Versailles, le 1er messidor, l'an deuxième, en exécution de la loi du 10 juin 1793.* (Vieux style.) Paris, in-8, de l'*Imprimerie nationale*. Ce catalogue, d'une feuille d'impression, ne comprend que trente-deux numéros. La Bibliothèque nationale ne possède pas ce catalogue.

nette est brûlé séance tenante. Les objets qui portaient des armoiries ou des fleurs de lis n'étaient ordinairement vendus qu'à la condition qu'on ferait disparaître ces signes « de féodalité ». C'est ainsi que nous lisons :

« 7,033. — Une Commode de bois de placage orné de bronze doré, au Cn Guillaume Roux, à charge par l'acquéreur de faire disparaître les fleurs de lis . . . . 200 liv.

Quelquefois cependant ils étaient retirés de la vente, probablement pour être fondus :

« 3,049. — Deux flambeaux retirés, étant fleurdelisés. . . . . ci : mémoire.

BARON DAVILLIER.

(La fin prochainement.)



VIRGILE SOLIS

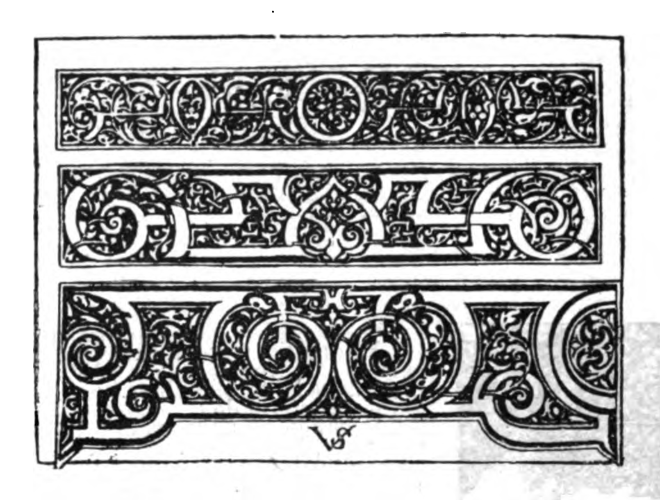


Virgile Solis, né à Nuremberg en 1514 et mort dans la même ville en 1570, appartient à une catégorie de graveurs qu'on distingue communément sous le nom de *petits maîtres* à cause de l'exiguïté de leurs œuvres. Une immense quantité d'ouvrages portent le monogramme de cet artiste, et comme il se faisait beaucoup aider dans son travail, leur valeur est nécessairement fort inégale. Son portrait est accompagné d'une inscription sur laquelle on lit : « J'ai formé maint artiste et les artistes m'appelaient leur père ». Solis a peint, enluminé des estampes, gravé au burin et à l'eau-forte, et fait une multitude de dessins, en vue des gravures sur bois qui s'exécutaient ensuite sous sa direction. Bien qu'il ait abordé tous les genres, qu'il ait reproduit des tableaux de Raphaël, gravé une suite de portraits des rois de France, fait des dessins pour les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Fables* d'Ésope, etc, c'est surtout comme ornemaniste qu'il est connu, et c'est seulement sous ce point de vue que nous voulons en parler aujourd'hui. Si l'on veut apprécier sa valeur sous ce rapport, il faut d'abord se rappeler que l'époque où il produisit ses travaux fut celle du grand développement de la Renaissance Italienne.

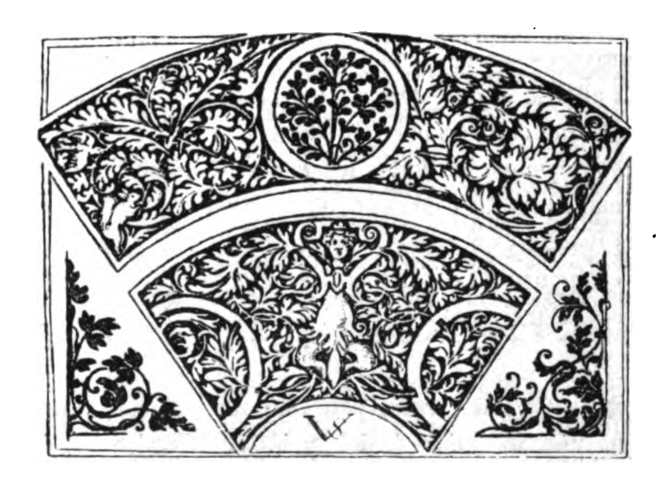
Pour les gens du Nord ayant peu ou point voyagé, cette évolution fut réellement une initiation à des principes d'ordre et de sagesse, dont ils reconnurent la supériorité en les appliquant à leur façon : d'une part, à l'aide des formules orientales propagées en Italie par les artistes grecs lorsqu'ils y arrivèrent après la chute de Constantinople en 1453 ; formules que Venise avait déjà contribué à faire connaître avec son commerce levantin ; d'autre part, avec le secours de la volute menui-

sée ou en rinceaux, dont l'application féconde fut une véritable invention moderne, indépendante de la rénovation des modes anciens.

Il ne faut donc pas rechercher dans l'œuvre des petits maîtres

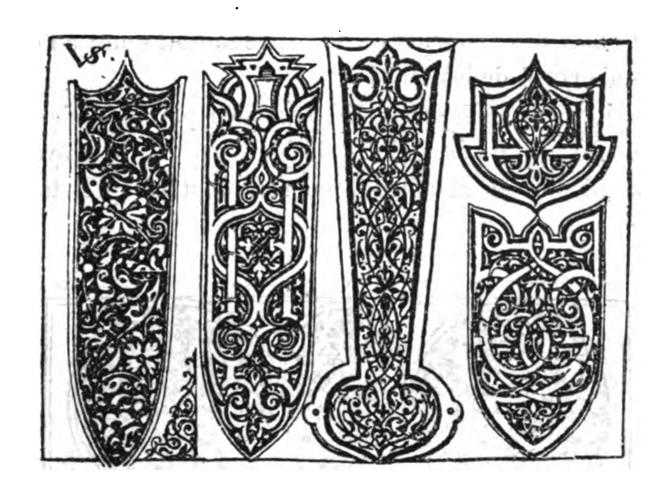


allemands de la première partie du xvie siècle, et en particulier dans Virgile Solis, l'emploi des ornements de haut style dont les Italiens avaient tant d'exemples originaux sous les yeux ; aucun d'eux, on

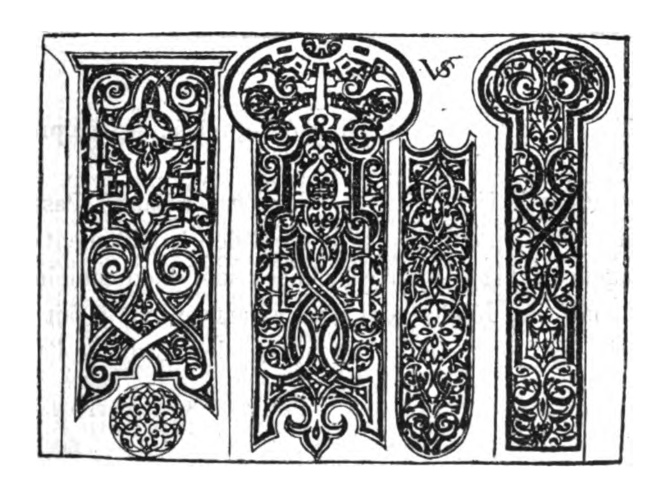


le comprend, n'aurait pu manier l'acanthe antique ainsi que le faisait si magistralement leur contemporain, Augustin Vénitien, entre cent autres italiens. On doit donc, en les jugeant, songer à la pénurie réelle

dans laquelle ils se trouvèrent, en abandonnant et leurs traditions nationales et les ressources du décor gothique, c'est-à-dire la construction pittoresque des branchages, la flore libre, les jeux du lacet. Ce qu'il y a



de particulier dans leur effort, c'est que leurs travaux n'ont point le caractère d'une époque de transition; ils ne cherchent pas à unir les formes habituelles à leur pays avec celles de l'antiquité gréco-romaine,



ils ne connaissent même pas encore au juste ces dernières venues; toutefois ils abandonnent entièrement celles parmi lesquelles ils ont été élevés, instruits; le fait est très-saillant, surtout en ce qui concerne

Solis, élève d'Albert Durer, n'employant que pour l'héraldique les moyens de décor de son robuste maître.

La pénurie momentanée dans laquelle se trouvèrent ces artistes, si elle affaiblit la valeur foncière de leur ornementation au point de vue général du choix des éléments de décor, ne saurait nuire à l'estime dans laquelle on n'a cessé de les tenir.

La supériorité de leur exécution, secondée par une science réelle et très-étendue des arts du dessin, fait de leurs œuvres des travaux d'élite; leurs mains habiles et savantes donnent à tout ce qu'il touchent une



valeur lapidaire, c'est leur principal mérite, mais il est de premier ordre dans les arts décoratifs.

Les décorations de Virgile Solis, cataloguées par Bartsh, Passavant, etc., sous le nom d'*ornements mauresques*, n'ont de véritablement oriental que le mode d'agencement; les parties déliées sont bien combinées dans le goût arabe, mais les détails sont d'un caractère tout à fait affaibli; les pleins des rinceaux sont exfoliés, découpés, dépourvus de l'ampleur que les Arabes ont su procurer à leurs plus légères productions; telles qu'elles sont, toutefois, ces arabesques sont si heureusement variées, si élégamment contournées, si sagement réparties, qu'elles n'ont cessé d'être un objet d'imitation; leur clarté et l'ingéniosité de leur agencement en font de perpétuels modèles. Virgile Solis a usé avec modération du mélange de ces fins rinceaux avec les enroulements de la volute; lorsqu'il a effectué ce mélange, particulièrement sur quelques-uns des vases qu'il a gravés, les deux genres réunis sont du plus heureux effet. L'élève de

Durer se décèle fortement dans plusieurs des dessins de la Bible gravée en bois, publiée à Francfort-sur-le-Mein en 1560.

Le décor marginal est tout entier au goût du jour, composé avec la volute menuisée, mais la facture du sujet encadré est entièrement conforme aux pratiques du maître. C'est le pli de ses draperies, ce sont ses chevelures, ses extrémités ; on croirait y retrouver sa main elle-même rompue à toutes les habiletés. L'élégance, la sobriété, la pondération, sont les qualités maîtresses de Solis, l'exécution de ses gravures sur métal est ferme et délicate, sa sagesse et son goût sûr l'ont empêché d'être démodé comme beaucoup d'autres, ses travaux restent une source féconde où l'industrie moderne trouve encore à puiser.

A. RACINET.



LES ŒUVRES DE WILLIAM UNGER

EAUX-FORTES D'APRÈS LES MAITRES ANCIENS

COMMENTÉES PAR C. VOSMAER



Nous avons à revenir sur une très-remarquable publication entreprise il y a quelques années, et dont les premières livraisons [1] ont été accueillies avec une faveur marquée dans le monde des artistes et des amateurs de gravures : nous voulons parler des eaux-fortes de William Unger d'après les maîtres anciens, éditées par M. A. W. Sijthoff, de Leyde, avec un commentaire de M. G. Vosmaer.

Le talent de M. Unger, très-populaire en Allemagne depuis longtemps déjà, n'a été bien apprécié en France que du jour où ont paru les belles planches qu'il a consacrées à l'œuvre de Frans Hals. De ce jour l'artiste fut placé au rang qu'il occupe maintenant sans conteste : il n'y eut qu'une voix pour admirer la robustesse et la franchise de sa pointe, et l'on s'accorda à dire que le maître peintre de Haarlem aurait signé sans hésitation ces vigoureuses eaux-fortes où sa personnalité subsistait tout entière. Si les choses ne s'étaient passées à deux siècles d'intervalle, on eût vu ce fait étrange d'un peintre satisfait de son graveur.

Depuis, M. Unger, un peu lassé des hommages rendus au Sosie de Hals, a voulu s'affranchir de cette gloire monotone en interprétant l'œuvre de maîtres dont le faire n'offre aucune ressemblance. Nos lecteurs ont pu suivre déjà l'habile graveur dans plusieurs de ses transformations :

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 354 et suivantes.



SASKIA VAN ULENBURG

nous avons publié de lui deux gravures bien différentes, l'*Adam et Ève*, d'après Palma Vecchio, et la *Famille hollandaise*, d'après Pieter de Hoogh, qu'ils ont dû rapprocher du *Portrait d'homme* et du *Banquet des officiers* gravés d'après Hals. Nous en avons assez montré pour qu'ils aient pu apprécier en connaissance de cause la vigueur de son talent et les remarquables facultés d'accommodation qui lui permettent de varier ses procédés quand il change de modèle. Il faut reconnaître cependant que M. Unger reste, en dépit de lui-même, le graveur par excellence de F. Hals; beaucoup des planches qu'il publie d'après d'autres peintres sont très-remarquables, mais elles n'échappent pas aussi complétement à toute critique; on peut dire, sans manquer de justice à son talent, qu'il lui manque certaines qualités de finesse et d'esprit dans la facture, et l'on pense involontairement que la France peut être fière d'avoir à lui opposer les noms de Jules Jacquemart et de Léopold Flameng. Je ne cite que ceux-là pour laisser M. Unger en compagnie des maîtres.

La publication de M. Sijthoff est aujourd'hui terminée; elle comprend sept livraisons, nous allons donner le sommaire des cinq dernières, comme nous avons déjà fait des deux premières dans un précédent article.

TROISIÈME LIVRAISON.

Rubens : *Saint Ildefonse*, tableau d'autel (musée du Belvédère); c'est une répétition d'une superbe eau-forte de grand format, que M. Unger avait déjà gravée pour un éditeur de Vienne. La *Dame à la rose* (musée de Cassel): le catalogue de ce musée attribue le tableau à Van Dyck. — D. Teniers : La *Boutique du barbier-chirurgien* (Cassel). — A. Van Dyck : *Portrait de dame en pied.* — Rembrandt : *Saskia* (Cassel); le même tableau a été gravé dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. L. Flameng; *Portrait de Coppenol* (Cassel); *Noli me tangere* (musée de Brunswick). — A. Moro : *Portrait d'homme* (Cassel). — W. Van de Welde : *Eau calme* (Cassel). — A. Van de Velde : *la Plage de Scheveningue* (Cassel). Ces deux marines ont été gravées par M. Unger avec la légèreté et la finesse de touche que réclamait l'interprétation fidèle de peintures aussi délicates.

QUATRIÈME LIVRAISON.

Rubens : *Portrait d'homme* (Brunswick). — Van Dyck : *Portrait du syndic Meustraten* (Cassel): gravure superbe, la meilleure de cette série. — Rembrandt : *Portrait de vieillard* (Cassel); *Sainte Famille*

(Cassel), variante de la *Famille du menuisier* du Louvre ; *Paysage montagneux* (Brunswick). — J. Van der Meer : *Vue dans les dunes* (Brunswick). — P. Van Laer : Le *Charlatan* (Cassel). — Jan Steen : Le *Contrat de mariage* (Brunswick), un bon tableau et une bonne gravure. — G. Camphuyzen : *Intérieur de Ferme ;* c'est le tableau de la collection Lissingen, aujourd'hui au musée de Bruxelles. La planche de M. Unger en reproduit avec une exactitude parfaite les défauts aussi bien que les qualités : c'est donc une excellente traduction. — M. de Hondecœter : Le *Paon blanc* (Cassel); superbe eau-forte, d'une puissance et d'une variété de tons digne du peintre ; Hondecœter l'eût signée.

CINQUIÈME LIVRAISON.

Rembrandt : *Paysage d'hiver* (Cassel). La *Mise au tombeau ;* la gravure a été faite d'après un tableau du musée de Brunswick et qui est une copie ancienne du célèbre tableau de Dresde. On retrouve à Munich le même sujet avec quelques variantes, et M. Vosmaer suppose que la toile gravée par M. Unger pourrait bien être l'esquisse de ce dernier tableau, esquisse du maître. Le graveur, plus prudent, a mis au bas de sa planche : École de Rembrandt. — Johan Lievens : Le *Sacrifice d'Abraham* (Brunswick) ; très-bonne gravure. Ce n'est pas la faute de M. Unger si la composition de Lievens fait sourire : le pathétique de cet excellent peintre est presque toujours d'une bouffonnerie achevée dans la plupart des sujets qu'il a traités d'après l'histoire sainte, mais ici il s'est surpassé. — B. Fabritius : *Saint Pierre dans la maison du Centurion* (Brunswick). — A. van Ostade : L'*Annonciation aux bergers* (Brunswick) ; tableau intéressant de A. Van Ostade, mais rien de plus ; on sent que, malgré son talent, un tel sujet, inspiré de Rembrandt comme sentiment et comme facture, n'est pas de son domaine. Nous retrouvons ce maître un peu plus loin, dans la même livraison, avec une de ces scènes familières qu'il a su varier à l'infini, et presque toujours avec succès : La *Guinguette au joueur de violon.* — Frans Hals ; deux tableaux : Les *deux jeunes Musiciens* (Cassel), sujet reproduit souvent par la gravure, notamment dans la *Gazette,* et un superbe *Portrait d'homme souriant* (Cassel). Il est presque superflu d'ajouter que M. Unger a admirablement rendu le caractère et jusqu'aux coups de brosse de ces deux peintures : dans l'*Homme souriant,* surtout, la touche libre et audacieuse de Hals apparaît tout entière ; un peintre habile copierait le tableau d'après la gravure, — si, cependant, il possédait la gamme des colorations.

SIXIÈME LIVRAISON.

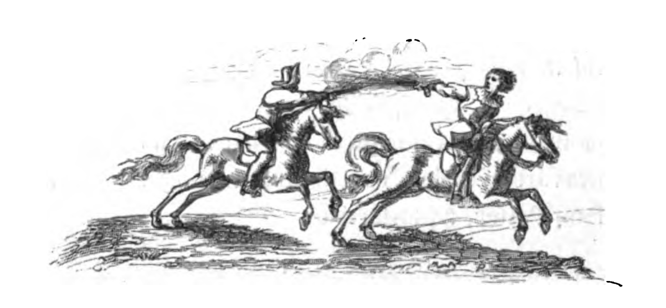
Adrian Brouwer : Le *Jeu de cartes* (Cassel). — Jean Steen : La *Fête des Rois* (Cassel); le peintre a traité bien souvent cet épisode, mais jamais avec autant de bonheur. — Rembrandt : La *Leçon d'anatomie du professeur N. Tulp* (La Haye); excellente gravure qu'il est curieux de comparer à celle que L. Flameng vient de faire d'après le même chef-d'œuvre, dans un format beaucoup plus grand. On sait l'histoire du tableau : propriété de la Gilde des chirurgiens, il allait être vendu à l'Angleterre, en 1828, lorsque le roi de Hollande Guillaume Ier l'acheta pour le gouvernement à raison de 32,000 fr. La Hollande fit ce jour-là une bonne affaire. D'après Rembrandt encore, M. Unger a gravé, dans cette livraison, *L'Homme étudiant* (Brunswick), et un *Portrait d'homme en pied* que le catalogue de la galerie de Cassel dénomme Six. M. Vosmaer s'élève avec raison contre cette désignation. Le superbe portrait de Six, qui se trouve à Amsterdam dans la galerie de son descendant, M. Six, et l'eau-forte de Rembrandt, d'après le même personnage, établissent nettement que le tableau de Brunswick ne rappelle en rien ses traits. — A. Van Ostade : Le *Dormeur*, charmante eau-forte où le caractère de la peinture d'Ostade est parfaitement rendu. — Gerard Ter Burch : La *Guitariste*, tableau gravé dans la *Gazette*. — Gabriel Metzu : autre *Guitariste* (Cassel). Les gravures de ces deux tableaux sont très-remarquables : ici M. Unger avait à surmonter de grandes difficultés d'exécution pour rendre les signes différentiels de pinceaux dissemblables, il est vrai, mais l'un et l'autre très-précis ; son habileté a eu raison de tous les obstacles. De Metzu encore : La *Femme au pot de bière,* petit tableau du musée de Brunswick. — J. Van der Meer : *Succès et Jalousie;* une dame et deux cavaliers ; l'un boude dans un coin, l'autre tend un verre à la jeune femme, que cette prévenance délicate rend toute joyeuse. — Ph. Wouwermann : Le *Chariot à blé.* — Paul Potter : *Bestiaux avec fond de bois* (Cassel) ; la légende imaginée par M. Vosmaer n'est pas très-heureuse, quoiqu'elle évoque le souvenir des établissements de bains froids, souvenir plein de charmes à cette époque de l'année, mais la gravure semblera excellente. M. Unger s'y est inspiré des procédés de Paul Potter, aqua-fortiste.

SEPTIÈME ET DERNIÈRE LIVRAISON.

Portrait d'homme en pied (Brunswick). Cette gravure a été publiée, en 1868, dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Dans l'article qu'elle accom-

pagnait, M. Bürger attribue le tableau à Frans Hals. M. Vosmaer, sans se prononcer autrement, s'élève contre cette attribution. — Ph. Wouwermann : Le *Maréchal ferrant* (Cassel) ; œuvre considérable de cet artiste. Le musée de Dresde en possède une répétition. — Hobbéma : *Paysage* : tableau peu important. La notice de M. Vosmaer donne des détails intéressants pour la biographie du grand peintre, qui est toujours à faire. — Brekelenkam : Le *Déjeuner*. — A. Van Ostade : La *Compagnie joyeuse*, belle eau-forte d'après un beau tableau, et Le *Fumeur*, une vignette gravée avec esprit. — Rembrandt : *Portrait de Nicolas Bruyningh* (Cassel). Autre *Portrait d'homme* : c'est la superbe peinture qui a été achetée par M. Wilson à la vente Lissingen, et dont nous avons publié une esquisse à l'eau-forte également due à M. Unger. De l'école de Rembrandt, La *Parabole des Talents* ; M. Vosmaer attribue ce tableau à Nicolas Mœyart. Du maître lui-même et de la belle époque comprise entre 1640 et 1650, un *Buste de jeune femme* rappelant beaucoup les Saskia : c'est un des meilleurs tableaux du musée de Cassel. Enfin, pour clore dignement cette belle série de gravures, un portrait bien authentique de *Saskia van Ulenburgh* (cabinet des estampes de Berlin). C'est un croquis au crayon fait par Rembrandt d'après sa jeune femme, alors âgée de vingt et un ans, le troisième jour après leur mariage, comme l'indique l'inscription que le maître a tracée au bas, et qui double la valeur de cette délicieuse esquisse. Nous sommes heureux de pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs la planche de M. Unger qui la reproduit en fac-simile : c'est une note nouvelle dans son œuvre, et en même temps une affirmation nouvelle de la souplesse de son talent.

ALFRED DE LOSTALOT.



LA CÉRAMIQUE

AUX EXPOSITIONS RÉTROSPECTIVES DE PROVINCE.

ORLÉANS. — QUIMPER. — REIMS



On a signalé à diverses reprises, depuis quelques années, l'utilité des expositions rétrospectives; elles éveillent le goût du public, le forment peu à peu, mettent en lumière le sentiment décoratif du passé, parfois dans les produits les plus humbles; elles fournissent en outre des renseignements inattendus aux érudits et appellent le contrôle et la discussion; aussi, à mesure que ces expositions d'art ancien se propagent, le public s'y porte-t-il avec plus d'assiduité que jamais.

Les deux récentes expositions d'Orléans et de Reims ont répondu au delà du désir des municipalités qui en avaient pris l'initiative, et si les résultats financiers étaient publiés, on serait surpris de voir combien de personnes sont préoccupées d'art dans les centres industriels.

La céramique était largement représentée dans les deux villes dont je parle. A Orléans, M. l'abbé Desnoyers, très-préoccupé de ces questions et qui a prouvé comment il les comprend en faisant don au Musée municipal d'une partie de ses collections, avait autant que possible groupé méthodiquement les faïences des diverses contrées; à Reims, M. Dauphinot s'était donné tout entier à l'exposition de sa ville, comme il se consacre à toute création utile aux intérêts matériels du pays.

A prendre d'ensemble les deux expositions et à chercher les produits céramiques particuliers à ces deux contrées, Orléans avait fourni un groupe abondant de faïences jaspées dont les fabriques du pays eurent longtemps le monopole; dans la région champenoise on devait s'attendre à voir un certain nombre de pièces de la fabrique d'Aprey, qui fut la manufacture la plus célèbre des environs; elles étaient rares. Par contre un groupe assez considérable de faïences des Ilettes, recueillies par divers collectionneurs, semblerait prouver que cette fabrique répondait plus généralement, par ses vives imageries sous émail, au goût des Champenois.

J'ai remarqué dans les deux expositions certaines pièces qui fournissent matière à controverse; je les ai étudiées de près et j'essayerai d'indiquer le plus clairement pos-

sible les points qui ne me permettent pas d'adopter les attributions fournies par leurs possesseurs. Nous avons aujourd'hui, grâce à de bonnes publications, un ensemble de connaissances qui ne sont pas encore tout à fait complètes, mais qu'il importe de ne pas troubler par de trop légères inductions.

On voyait à l'Exposition d'Orléans, parmi les objets prêtés par M. le marquis de Vernon, trois assiettes, nos 318, 319 et 320, attribuées par leur propriétaire à la « *fabrique de Clamecy* ».

Ce sont trois souvenirs de la période révolutionnaire. Le n° 318 est orné d'un médaillon au centre duquel est écrit : *Vive la montagne !* Un bonnet phrygien, des étendards ployés mêlés à de petits drapeaux aux trois couleurs, une guirlande de chêne, entourent le médaillon. Au-dessous est écrit : *Ragon le jeune.*

Pour décoration du n° 319 une figure allégorique de femme, coiffée du bonnet de la liberté, est assise une main appuyée sur un carquois, l'autre posée sur un cippe architectural qui porte pour légende : *Droits de l'homme.*

Le n° 320 n'a pas d'inscription. Un trophée est composé d'une pique avec bonnet de la liberté, d'un drapeau, de haches, d'un tambour, d'un canon et de boulets.

L'exécution de ces faïences est pauvre. L'émail est craquelé largement et irrégulièrement, sans compter les picassures. Je ne saurais mieux comparer ces produits qu'à du grossier pain de munition ou aux papiers de maculatures dans la composition desquels il entre plus de paille que de chiffons. La palette du peintre se compose de tons sans franchise : un jaune opaque, des bleus dégradés, des verts sans gaieté, des violacés sales. Qu'on s'imagine la jolie ville de Nevers vue à la fin de l'automne par un jour de pluie.

Je mentionne ces pièces parce qu'elles ont été l'objet d'études récentes et qu'elles sont aujourd'hui classées. Une monographie très-exacte de M. Cherest, conservateur du Musée de cette ville, a prouvé qu'il n'exista jamais de manufactures de faïence à Auxerre. Un autre érudit, M. Grasset, fondateur du Musée de Varzy, près Clamecy, n'eût pas manqué de revendiquer pour cette dernière ville l'honneur d'avoir fabriqué des faïences. On peut affirmer, d'après les caractères indiqués plus haut et les recherches des deux écrivains de la localité, qu'il n'existait pas de faïenciers à Clamecy et qu'Ancy-le-Franc doit revendiquer ces faïences dont les caractères ne laissent pas place aux doutes.

Dans le même envoi de M. le marquis de Vernon se trouvent deux assiettes (nos 316-316 *bis*) avec cette légende au livret : « *Faïence de Plonat, à Cosne* (1647). »

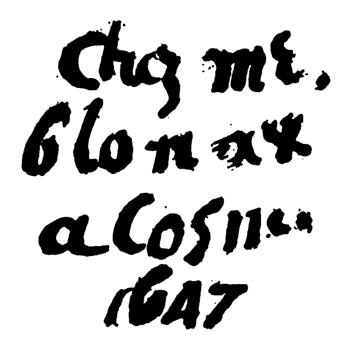
Aucun traité céramique n'a fait jusqu'ici mention de la petite ville de *Cosne* comme centre de fabrication de faïences. Le nom de *Plonat*, faïencier, ne se trouve indiqué non plus nulle part. On a bien voulu me mettre en main cette pièce de l'Exposition d'Orléans. Une inscription est tracée derrière; mais elle ne concorde pas absolument avec la désignation du livret. En voici un spécimen, gravé en fac-simile d'après un calque exact.

Dans cette inscription je lis : *Chez Mr Plon m*X *à Cosne, 1647.* Ne peut-on admettre, jusqu'à preuve contraire, que l'assiette, d'un décor absolument nivernais primitif, fut fabriquée à Nevers et offerte par le chef de la fabrique à un marchand de Cosne qui en débitait habituellement de semblables services ? Cela se voit sur d'autres pièces. Le Musée de Sèvres possède un petit vase en faïence fine, fabriqué et décoré en Angleterre avec le nom et l'adresse du débitant français.

Des réserves d'une telle minutie ouvrent un champ à l'infiniment petit; mais quand

il s'agit d'ajouter un nom nouveau à l'ensemble déjà si considérable de fabriques de second et de troisième ordre, il faut ne pas laisser trop de place à l'indéterminé.

Je dois signaler à cette même Exposition, sous le n° 383, une série de faïences rares appartenant à M. Henri de Rancourt. C'est un service de dix assiettes (il en manque deux vraisemblablement), peintes en 1766 pour *Jacques-Noël Pillé*, un tonnelier à n'en pas douter. Leur caractère particulier est que chaque assiette est décorée, sans se répéter, de sujets offrant les diverses phases par lesquelles passe la fabrication d'un tonneau. C'est le premier type de faïence patronymique que j'aie vu avec une semblable variété de décor.



FAC-SIMILE D'UNE INSCRIPTION D'ASSIETTE NIVERNAISE

De la Collection de M. de Vernon.

On ne trouvait pas à l'Exposition d'Orléans, et c'est pourquoi je les signale aux archéologues de la localité, des faïences grossières, dites terres-à-feu, signées, à l'aide d'un poinçonnage, L. GILBERT A ORLÉANS. C'était un faïencier exerçant sous la Révolution et cité par Glot dans la liste des pétitionnaires à l'Assemblée nationale. Le plat que j'ai sous les yeux serait attribué à la manufacture d'Ollivier, à Paris, si la signature n'en attestait l'origine. Même simplicité d'exécution, plus pauvre encore dans ce plat orléanais gauchi à la cuisson. Le décor en est maladroitement copié, comme par un enfant, sur un sujet nivernais (*l'Auberge de la paix*) qui est reproduit fréquemment sur des assiettes, mais avec plus d'habileté.

Dans le même ordre, car les collectionneurs de faïences à emblèmes patriotiques sont devenus nombreux, je dois signaler dans le Catalogue de l'Exposition de Reims le « N° 1740, curieux grès émaillé en faïence de Sinceny, à médaillons, décor bleu, portant d'un côté le portrait de Mirabeau et de l'autre celui de Louis XI, destructeurs de la féodalité, avec cette devise : « *Dédié à Louis Didier par Lepage, 1780.* »

Ce *gré* de Sinceny *émaillé en faïence* me semblait déjà troublant, mais l'association en 1780 de Mirabeau et de Louis XI, « *destructeurs de la féodalité* », ne me paraissait guère répondre aux sentiments avant-coureurs de la Révolution. La pièce que j'ai vue est, en effet, de celles que des industriels, pleins d'imagination, fabriquent pour répondre aux désirs des amateurs qui veulent des pièces *rares*.

On ne saurait trop se défier, à l'heure qu'il est, de ces supercheries qui emplissent

Paris et la province. L'habileté d'imitation est devenue telle, et certains ateliers emploient les colorations et les émaux avec une si grande perfection, qu'on peut placer, par exemple, certains produits modernes de la fabrique de la Hubaudière, à Quimper, dans une vitrine d'anciennes faïences rouennaises sans qu'il se produise de trop grands écarts dans l'analogie des uns et des autres. En ce sens, l'Exposition rétrospective de Quimper aura eu une utilité pour ceux qui ont besoin de n'être pas trompés.

Un érudit, M. R.-F. Le Men, archiviste du Finistère, a publié l'an passé sur la manufacture de faïence de Quimper une courte et substantielle notice, qui, par sa précision et sa clarté, prend rang au milieu des meilleures monographies sur les mêmes questions que la province nous envoie fréquemment.

On y suit de 1690 à 1708 les tentatives d'un potier des environs de Marseille, J.-B. Bousquet, pour établir une fabrique de faïences à Quimper. La situation à l'embouchure d'une rivière navigable était bonne; l'argile était abondante dans les environs. Aussi l'établissement réussit à souhait. Telle est la première période dont les produits se ressentent de l'influence méridionale, c'est-à-dire de décors de Moustiers, mais un peu bâtards, comme il s'en trouve dans les fabriques de l'ancien Quercy et, en général, dans tous les endroits où le style Bérain disait son dernier mot.

Mais quoique cette période de 1690 à 1748 soit bien remplie, c'est surtout à l'exploitation par un nouveau propriétaire, Pierre Caussy, de Rouen, que je m'attacherai; pendant près de quarante ans, il changea les traditions méridionales de la manufacture bretonne pour leur substituer des essais normands qui sont ceux qu'il importe le plus de connaître, de bien définir et de caractériser aussi nettement que possible.

Les Normands furent ceux, parmi les maîtres potiers de toute la France, qui restèrent le plus attachés à la tradition ornementative de leur province. Et c'est peut-être cette fidélité, jointe à l'excellence de leurs décors, qui fait que la Normandie tient le premier rang dans l'histoire de la céramique française à partir du XVII° siècle. Dans cette province, l'art décoratif part de si robustes principes artistiques, le tronc est si important que les branches et même les menues brindilles de cet art restent intéressantes.

La méthode décorative de Rouen est sobre et parfaite; elle ne se permet pas d'écarts, et tous les décors surgissent de son sein avec un enseignement peu varié peut-être, mais franc et bien d'aplomb.

Le père de Caussy, faïencier au faubourg Saint-Sever, à Rouen, avait réfléchi longuement sur les nécessités de son art; le meilleur cadeau qu'il fit à celui qui allait tenter la fortune à Quimper fut un *Traité* manuscrit *de l'art de la faïence*, qui fut conservé religieusement par le fils, et que le propriétaire actuel de la fabrique, M. Fougeray, possède encore.

Il n'est pas surprenant qu'élevé par un tel père le fils ne marchât dignement sur ses traces. Il était devenu fabricant breton, il restait de Rouen par le cœur, c'est-à-dire que les produits de sa manufacture de Quimper furent normands, et c'est pourquoi il est résulté de la force de cette graine rouennaise transplantée en Bretagne une certaine difficulté d'appréciation qu'il importe de tourner.

Le fils du faïencier de Rouen avait apporté de la fabrique de son père un grand nombre de *poncis* de sujets alors fort à la mode : le décor dit à la corne, celui dit au carquois, celui au dragon, etc. Les principaux ouvriers, peintres, tourneurs, etc., devaient être Normands; l'emploi des couleurs et des émaux de Rouen était connu. Le fils suivit pas à pas l'enseignement de son père. Tous les produits de cette époque, à

peu d'exception près, sont donc des faïences de Rouen exécutées à Quimper, avec quelque infériorité.

Imaginez David exilé à Bruxelles sous la Restauration, et voyez dans les musées des Flandres les tableaux des peintres belges qui purent recevoir son enseignement; vous aurez une queue de l'Empire, et encore les élèves de David sont-ils Belges, tandis que les ouvriers de Pierre Caussy sont pour la plupart Normands.

Je dis donc qu'à moins de vouloir perdre son temps en minuties, les produits bretons, quoique fabriqués à Quimper, n'en sont pas moins des produits normands et qu'il serait fâcheux de vouloir les reconnaître ou les affirmer quimpérois.



PONCIS DE LA FABRIQUE DE LA HUBAUDIÈRE, A QUIMPER.

Ici il n'y a plus transformation comme à Sinceny où cependant encore la note de Rouen domine; toutefois Sinceny a livré à la curiosité de grandes pièces dont l'écart de décor et les beaux tons peuvent être reconnus au premier coup d'œil pour appartenir aux fabriques de Sinceny.

Il n'en est pas de même à Quimper. Les variantes sont dans l'affaiblissement, un emploi moins brillant des colorations, misères de détails qui peuvent aussi bien appartenir aux fabriques de Rouen de dernier ordre.

Établir une classification à ce propos serait embrouiller la question. On tentera en vain de faire la description de ces variantes. Je défie à quiconque lira les minuties qui peuvent être écrites à ce propos d'être éclairé s'il n'a pas les pièces originales sous les yeux.

La brochure de M. Le Men n'en a pas moins son utilité; elle est un historique rapide des diverses successions de chefs de la manufacture de Quimper; elle a donné lieu à une exposition rétrospective intéressante, et il faut louer les autorités d'un pays si éloigné du centre d'avoir accepté l'idée.

De plus elle marche d'accord avec la manufacture du pays, qui, n'ayant jamais interrompu sa fabrication, s'attache à perpétuer l'art rouennais tout à fait oublié dans le lieu où cinquante fabriques avaient pris naissance.

Les produits de la Hubaudière sont présentés avec une loyauté qu'il faut louer par ces temps de tromperies; de même que la manufacture du marquis de Ginori, à Doccia, recherchant les secrets de l'ancien art italien, le directeur de la fabrique de la Hubaudière imite les anciens décors de Rouen et les signe pour qu'il n'y ait pas de confusion.

Un jour viendra où l'art ornemental moderne, ayant recouvré son indépendance, abandonnera toutes ces imitations, se trouvera en face d'excellents procédés industriels, et dira son mot tant cherché.

CHAMPFLEURY.



LA TAPISSERIE A ROME

AU XVe SIÈCLE



'EST à peine si l'on sait par les récits de quelques chroniqueurs du XVe ou du XVIe siècle que les Romains de la Renaissance admiraient et recherchaient les brillants produits des Flandres connus sous le nom d'arazzi; ils paraissent s'être surtout plu à en parer la façade de leurs maisons aux occasions solennelles, telles que le couronnement d'un pape ou d'un empereur. Quant à l'importance des collections qu'ils en avaient réuni, quant au commerce qu'ils en faisaient, ce sont là autant de problèmes dont la solution n'a pas encore été tentée. A plus forte raison manque-t-on de détails sur les efforts auxquels on a pu se livrer dans la Ville Éternelle pour y attirer, à l'instar de Pérouse, de Sienne, de Florence, de Ferrare, des colonies de tapissiers flamands. Je dirai plus, on ne s'est jamais douté qu'à l'époque de la Renaissance des ateliers de haute lisse aient fonctionné sur les bords du Tibre. D'après l'auteur de l'ouvrage récent intitulé *Sulla manifattura degli arazzi* (Rome, 1874), l'introduction de cet art à Rome daterait tout simplement du règne de Clément XI (1702).

La réunion dans les Archives d'État, installées au couvent de Campo Marzo, d'une longue série de documents relatifs aux dépenses de la cour pontificale pendant le XVe et le XVIe siècle, m'a permis de recueillir sur cette question un certain nombre de données nouvelles dont je suis heureux d'offrir la primeur aux lecteurs de la *Gazette*, et qui serviront à éclaircir un des chapitres les plus obscurs de l'histoire des arts en Italie.

C'est à Nicolas V (1447-1455) que l'on doit, selon toute vraisemblance, la formation du premier noyau de l'admirable collection de tapisseries du Vatican, aujourd'hui composée, à ce que l'on affirme, de plus de cinq cents pièces. On lui doit aussi l'établissement du plus ancien atelier romain de haute lisse. Sous ce rapport, comme sous tant d'autres, il a été le grand initiateur et les plus illustres d'entre les papes du XVIe et du XVIIe siècle n'ont pu que poursuivre la voie qu'il avait inaugurée.

Un paiement, effectué longtemps après sa mort, nous le montre s'adressant directement aux ateliers des Flandres pour leur demander les tentures destinées à enrichir le palais apostolique.

1459. 9 Janvier. Honorabili viro Angelo de la Casa pro se et aliis heredibus Antonii de la

Casa recipienti flor. auri de camera mille ducentos pro residuo et complemento pretii et valoris quinque pannorum operis atrebatensis seu de razo quos fe. re. Nicolaus papa V. alias fieri comiserat in partibus occidentalibus. Mandats 1458-1460. F° 66.

Mais il mettait également à contribution les tapissiers flamands établis dans le voisinage de Rome. On savait déjà, grâce à M. G. Milanesi[1], que Me Giachetto di Benedetto[2], d'Arras, avait travaillé pour lui dans sa patrie adoptive, Sienne. Ce maître, dans la supplique qu'il adressa en 1456 au conseil communal de cette ville, pour lui demander un sauf conduit destiné à le protéger contre ses créanciers, rappelle lui-même avec fierté les ouvrages qu'il avait exécutés pour ce grand protecteur des arts : « et di poi per aquistare fama, tolse a fare certi panni da la beatitudine di papa Nicola, li quali si puo dire si facessero in Siena, quantunque sia stato assente certi mesi dalla vostra città per ricavare il denaio suo e per fare certe sue facende[3] ».

La pièce ci-jointe, tirée des registres de la Trésorie secrète (1451), permet de compléter sur ce point les informations de M. Milanesi. Elle nous apprend quel était le sujet des peintures tissées par Me Jacquet : l'histoire de saint Pierre.

1451. 4 août. M° Giachetto di Benedetto darazo abitante in Siena de dare a di IV° d'Aghosto duc. 255 di camera e quali gli anno fatti buoni Marcho Benzi e conp• di Siena... sono per parte de panni darazo de la Storia di san Piero deba fare per N. S. — 31 déc. 240 autres ducats pour le même motif, — id. 28 duc. sono per sette pezze di tele thodesche di quelle che facimo venire da Vinezia, ebe da doi già piu mexi quando fu qui a fare i patti de panni darazzo per duc. IV la pezza.

D'autres achats de tapisseries, sur lesquels nous manquons malheureusement de données précises, furent faits à Florence ; nous les trouvons mentionnés dans un compte en date du 23 mai 1452.

Mais un esprit aussi ardent et aussi généreux que Nicolas V ne pouvait consentir à demeurer indéfiniment tributaire de l'étranger ou de villes italiennes situées en dehors de ses États et quelquefois en hostilité avec le Saint-Siége. Peu de temps avant sa mort il s'occupa d'introduire à Rome le brillant art de la tapisserie, et ce fut à un Parisien, maître Renaud de Maincourt, — dont le nom paraît ici pour la première fois dans l'histoire, — qu'il confia la direction de la manufacture pontificale. Cette manufacture, ou plutôt cet atelier, comprenait en tout cinq maîtres, dont chacun recevait par mois quatre ducats d'or pour son salaire et trois autres ducats pour ses dépenses (pro expensis ; il s'agit sans doute de l'indemnité de logement). Ses débuts remontent, au plus tard, au mois de mars 1455.

1455. 2 mai. Simili modo solvi faciatis provido viro Reginaldo de Maincourt parisiensi ad texturam cujusdam panni daraze pro s^mo d. n. papa cum quatuor aliis sociis deputato fl. auri de camera septuaginta tam pro salariis quam expensis eorum duorum mensium vid. Martii et Aprilis proxime præteritorum ad rationem quatuor fl. similium pro salario et aliorum trium similium (pro expensis) pro quolibet mense. — Mandats 1455-6. F° XI v°.

L'établissement fondé par Nicolas V eut le sort de la plupart des autres fondations

1. *Documenti per la Storia del l'arte senese;* Sienne, 1854, t. II, p. 210-214.

2. Je n'ai pas besoin d'apprendre à mes lecteurs que la particule italienne « di » placée entre deux prénoms marque, comme le génitif latin, la filiation, et que Giachetto di Benedetto équivaut à Jacquet fils de Benoît. — Pour ne pas employer chaque fois cette périphrase je conserverai la forme italienne des noms.

3. Milanesi, p. 213.

de ce pape : il lui survécut à peine. L'Espagnol Calixte III (1455-1458) garda les tapissiers engagés par son prédécesseur tout juste pendant le temps nécessaire à l'achèvement de l'ouvrage qu'ils avaient commencé, c'est-à-dire pendant une année environ. A un moment donné, en décembre 1455, il leur adjoignit un sixième compagnon; puis ils disparurent sans laisser de traces. Quant à la tapisserie à laquelle ils avaient travaillé, elle était sans contredit identique avec celle que nous voyons figurer dans un inventaire de Léon X, et qui représentait la création du monde; ce qui le prouve c'est la présence simultanée sur cette dernière des armoiries de Nicolas V et de Calixte III, les deux papes sous le règne desquels se placent les travaux de Renaud de Maincourt et de ses compagnons.

Un mot encore sur cet atelier. Comme on l'a vu, l'organisation en était fort primitive. Il faut ajouter que l'on y achetait au fur et à mesure les produits nécessaires à la fabrication.

1456. 12 janvier. ven. viro d. Petro Guell smi d. n. papæ forrerio pecunias infra scriptas pro rebus infra scriptis vid. pro V. libris auri filati ad rationem fl quatuor decim pro libra fl. auri d. c. septuaginta quinque. — Item pro tintura multæ lanæ diversorum colorum fl. quinque — pro muntatura (mundatura) sive de sealbatura cum alumine serusa et alia necessaria ad dealbandam dictam lanam et pro duobus libris... de seta rubea fl. similes decem. — M. 1455-6. Fo 71.

L'inventaire de Léon X [1], auquel j'ai fait allusion ci-dessus, nous a conservé la liste de celles des tapisseries de Nicolas V ou de ses prédécesseurs qui se trouvaient encore dans le garde-meuble pontifical en 1518, ou du moins qui figuraient encore à ce moment sur les relevés officiels. Il ne sera pas sans intérêt de reproduire ici ce document :

Tapezariæ emptæ tempore d. Nicolai Vti et ante ipsum.

Imprimis unus pannus ubi Christus verberatur cum IVor Evangelistis antiquus et laceratus (en marge : deficit). — It. unus magnus et pulcher cum lana, auro, argento et serico cum creatione mundi et sex capitulis (capitibus?) cum armís Nicolai et Calixti. — It. unus parvus in quo David coronat Salomonem antiquus et laceratus (deficit). — It. unus parvus in quo David dispensat... antiquus et laceratus (deficit). — It. unus magnus ubi Christus in horto capitur et ducitur coram Pilato, cum duobus capitulis antiquus. — It. unus magnus cum historia passionis sti Petri cum auro, ubi est figura urbis, antiquus et laceratus (deficiunt tres). — It. quinque alii magni in quibus continetur historia sancti Petri antiqui [2]. — It. duo magni cum Christo existentes in torculari antiqui et lacerati. — It. unus parvus in quo David interficit Goliath, antiquus et laceratus (venditus). — It. unus magnus cum hominibus inter se pugnantibus divisus in duas partes antiquus et laceratus (dicunt venditum). — It. unus parvus cum ramis palmarum et Christo expellenti ementes et vendentes de templo. — It. unus cum historia Moysis antiquus et in parte laceratus (deficit). — Unus pannus antiquus cum virtutibus et dictis prophetarum emptus tempore d. Nicolaii. (Laceratus et distributus.)

Du vivant même de Nicolas V, il se trouva dans la Ville Éternelle un amateur qui rivalisa de magnificence avec lui et qui dans la suite, lorsqu'il ceignit à son tour la triple tiare, renchérit encore sur cette tradition de luxe et de somptuosité à laquelle tout un siècle durant, sauf Adrien VI, on ne voit plus déroger un seul des papes. C'était le cardinal vénitien Pierre Barbo, qui monta sur le trône pontifical en 1464,

1. Inventarium omnium bonorum existentium in foraria smi d. Leonis papæ X factum.. die septima septembris anno Domini MDXVIII. — 59 feuillets, petit in-fo.

2. Ce sont là sans doute les tapisseries exécutées par Jacquet d'Arras.

sous le nom de Paul II. L'inventaire de son musée, dressé en 1457, j'ignore à quelle occasion, nous montre quelle série incomparable d'arazzi il possédait dès cette époque. Ses tentures n'avaient à la vérité pas la valeur intrinsèque de celles de Nicolas V, — une seule d'entre elles était tissée d'or[1], — mais elles leur étaient peut-être supérieures par le nombre et la variété.

La description en est trop longue pour qu'il soit possible de la publier ici; il suffira de donner au moyen de quelques chiffres une idée approximative de l'étendue de la collection. Elle comprenait vingt-cinq pièces ornées de figures de saints et de saintes (*panni in quibus figuræ sanctorum et sanctarum positæ sunt*) et estimées 563 ducats d'or, et trente-deux pièces représentant des scènes profanes (*panni in quibus figuræ hominum et mulierum positæ sunt*) estimées 459 ducats. Le nombre des tapisseries destinées à servir de dossier ou à recouvrir les meubles (*spalleriæ sive banchalia*) s'élevait à trente-huit (370 ducats) et celui des tapisseries sans figures (fleurs, verdures, etc.) à dix-huit (247 ducats). Enfin on comptait une vingtaine de portières et de couvertures de mulets (114 ducats). Je ne fais que mentionner les simples tapis; on leur assigne une valeur de 250 ducats.

Sur la plupart de ces pièces le cardinal avait fait broder ses armoiries. Cette marque dont les papes faisaient également usage était comme une prise de possession, et elle n'apprend absolument rien sur la provenance des pièces qui en sont revêtues.

Pie II (1458-1464) aimait, comme Nicolas V, tout ce qui était riche et beau, et les merveilleuses productions des Flandres eurent plus d'une fois le privilége de fixer l'attention de l'élégant humaniste. Il en achetait pour lui; il en donnait à ses sœurs, comme nous le voyons par les registres de mandats de la chambre apostolique.

1463. 20 avril. Retineri faciatis fl. auri d. c. centum viginti pro valore unius panni atrebatensis... dati et venditi magnificæ dominæ Laudemiæ s^mi d. n. papæ sorori. M. 1462. 3. f° 131 v°. — 18 juin. Disereto viro Johanni Benedicti marciario (*sic*) seu honorabili viro Jacheto magistro forariæ familiari s. d. n. papæ pro eo recipienti fl. auri d. c. quadraginta quinque vid. fl. XV pro valore unius spalleriæ datæ dono dominæ Katherinæ sorori et de mandato s. d. n. papæ ac triginta reliquos fl. pro valore XII petiorum banchalium pro usu capellæ magnæ s. domini papæ ab eo emptorum. (F° 169 v°.)

Parmi les acquisitions qu'il fit pour son propre compte, il faut citer celle d'un arazzo tissé d'argent.

1460. 16 juin. Solvatis societati de Medicis de Romana curia... fl. auri de camera mille ducentos quinquaginta pro precio seu valore hunius (*sic*) panni de rasso serico et argento laborati quem s^mus. d. n. papa a dicta societate emit. (M. 1458-1460. F° 162 v°.)

Sous Léon X, l'inventaire de 1518 en fait foi, il ne restait plus au Vatican de toutes les tapisseries de Pie II qu'une seule pièce, et encore était-elle marquée comme manquante :

Tapezariæ tempore Pii II. Imprimis unus pannus pulcher ex auro, argento, cerico (*sic*) et lana

1. Unus pannus novus pulcherrimus finissimus cum serico et auro de opere optimo, aliqualiter minor aliis duobus præcedentibus in quo est hystoria Resurrectionis d. n. Jesu Christi et est valoris sexaginta ducatorum auri. — F. 127.



cum historia ecclesiæ petentis subsidium ab Imperatore cum armiis Pii; scissum per medium et media pars deficit. — En marge est écrit : defficit. — F° XII v°.

Lorsque Paul II (1464-1471) monta sur le trône, sa collection particulière était si riche qu'il put se dispenser d'y faire de nouvelles additions. Aussi ne trouvons-nous pendant la durée de son règne que la trace d'un seul achat de quelque importance.

1473. 24 août. Hon. viris Victori baccharensi mercatori cameracensis dioceseos et ejus sotiis Romanam curiam sequentibus pro totidem eisdem debitis per cameram prædictam pro residuo et complemento illorum trecentorum flor. d. c. similium pro pretio et valore unius panni de auro cum istoria passionis Jesu Christi per eos fe. re. d. Paulo papæ II°. venditi ad opus faciendi tabernaculum summo pontifici in capella majori quando exit ad officium qui pannus in obitu dicti domini Pauli repertus fuit in palatio apostolico. M. 1472-1476. F° 22 v°.

Une autre tenture, dont le sujet ne nous est malheureusement pas connu, avait été offerte à ce pape par Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

1466. 3 juillet. Venerabili viro Alexandro de Rat. præsidenti forrariæ palatii apostolici fl. auri d. c. decem exponendos per eum in lana sirico et auro filato ac magisterio in faciendo arma s^mi domini nostri papæ in quodam panno attrebatensi nuper donato eidem s^mo d. n. p. per illustrissimum dominum ducem Burgundiæ. M. 1466-1468. F° 3 v°.

Des cent et quelques tapisseries de Paul II, cinq seulement parvinrent jusqu'au pontificat de Léon X : Moïse recevant le feu devant Pharaon, — les trois États (le Pape, l'Empereur, le Roi), — l'Histoire de Pilate sous Tibère, — la Résurrection du Christ. Cette dernière était revêtue des armes du cardinal Barbo et avait par conséquent fait partie du musée dont nous avons parlé ci-dessus.

Pour la fin du xve siècle, les registres des archives d'État de Rome nous font presque complétement défaut et M. de Zahn n'a pas été plus heureux dans les recherches qu'il a entreprises dans les archives secrètes du Vatican. Il est cependant certain que Sixte IV et Innocent VIII ont considérablement augmenté les collections de leurs prédécesseurs. L'extrait ci-joint le prouve pour le premier de ces papes.

Tapezariæ tempore d. Sixti IV. Imprimis panni duo cum auro argento et serico cum historia veteris et novi testamenti et armis Sixti. — It. unus parvus ex auro, argento, serico et lana cum adoratione magorum et armis prædictis. — It. unus parvus in modum porteræ cum inventione sanctæ crucis et sancta Helena ex auro.— It. panni sex ex serico et lana cum historia Samuelis et armis Sixti. — It. unus parvus præciosus ex auro, serico, et lana in quo est cœna dominicum armis ut supra. (Voir sur cette tapisserie T. S. 1482-3, f° 50 v° et 1483-4 f° 9.) — It. duo parvi cum auro, serico et lana, in quibus sunt septem virtutes theologicæ et cum armis ut supra. — It. unus parvus ex auro et serico cum imagine gloriosæ Virginis Mariæ et armis ut supra. — It. tres pannos magnos cum historia belli judaici sub Tito et Vespasiano, ex serico et lana cum armis Sixti IV, asserunt d. cardinalem de Saulis habuisse[1].

1. Inventarium... Leonis papæ X. — F. XIII.

Voici maintenant les notices relatives aux tapisseries d'Innocent VIII. J'emprunte les deux premières d'entre elles à l'opuscule de M. de Zahn, *Notizie artistiche tratte dall' archivio secreto Vaticano* [1], et les autres à l'inventaire de Léon X.

1486. 17 juillet. Honorabilibus viris Arnoldo Straper Livino de Valle et sotiis mercatoribus (de Flandria)... Pro residuo certorum pannorum aureorum videlicet unius septem artium liberalium et alterius historiæ sancti Georgi, 240 fl. — 1492. 17 juillet. Concedimus vobis magnifico viro domino Gerardo Usus maris pecuniarum cameræ apostolicæ depositario quingentas allas pannorum de arazio sine (*sic*, sans doute pour *sive*) auleorum qui habiti fuerunt a pluribus mercatoribus pro certo partito ad rationem duorum ducatorum pro qualibet alla [2].

Tapezariæ tempore d. Innocentii VIII.

Imprimis panni sex magni cum historia Annibalis et armis Innocentii (deficit unus). — It. quattuor magni cum historia Davidis (deficiunt). — It. unus magnus cum historia Josue et armis ut supra (deficit). — It. duo parvi cum historia Octaviani (deficiunt). — It. unus parvus cum historia Nabuchodonosor (deficit et supponunt pannos marcidos). — It. unus cum figura Virginis et radiis (deficit). — It. unus cum figura Christi crucifixi inter duos latrones (dicunt venditum esse). — It. unus parvus cum auro, serico et lana ac historia sancti Georgii antiquus et laceratus. — It. sex panni ex virdura inter magnos et parvos (deficiunt tres). — It. unus parvus in modum porteræ (*sic*) ex auro serico et lana cum historia s^ti Georgii novus. — It. unus parvus ex auro, serico et lana ad usum altaris cum historia adorationis magorum. — It. unus quadrus parvus ex auro et serico cum historia annunciationis Virginis (deficit). — It. unus mediocris cum historia Placidi antiquus (deficit). — It. unus magnus cum historia Porsenæ (deficit). — It. unus alius magnus cum simili historia (deficit). — It unus magnus cum historia Abræ, Eleazar et Rebechæ (deficit). — It unus magnus cum historia planetarum. — It. octo ex virdura inter magnos et parvos antiqui (deficiunt quatuor). — It. unus magnus cum historia Tulii et (*sic*) Hostilii antiquus. — It. unum pannum magnum cum historia David temporis d. Innocentii (asserunt d. archidiaconum florentinum habuisse.) — It. pannos sex magnos in quibus est historia Annibalis, temporis d. Innocentii (dicunt d. Magdalenam habuisse.) — It. pannos duos magnos cum historia David temporis Innocentii (dicunt magnum Laurentium habuisse.) — Item unus pannus magnus ubi hystoria Salomonis et Roboam empti tempore Innocentii (laceratus et distributus) [3].

Les contemporains ont célébré avec enthousiasme les pompes du couronnement d'Alexandre VI; ils ont surtout admiré la profusion des tapisseries qui ornaient les maisons situées sur le passage du cortége [4]. Mais, au point de vue spécial qui nous occupe, le règne de ce pape ne répondit pas à ce brillant début. Il paraît s'être peu soucié d'augmenter la collection formée par ses prédécesseurs; c'est à peine si trois ou quatre pièces y perpétuaient son souvenir.

Tapezariæ tempore D. Alexandri VI.

Imprimis duo panni ex auro, argento et serico cum historia veteris et novi testamenti. — — It unus magnus cum historia credo. — It. unum supercelium cum figuris et suis pendentibus antiquum et laceratum (en note : vid. hauto de araz).

Je ne me dissimule pas qu'il manque bien des choses à cet essai pour être complet. J'aurais notamment voulu joindre à l'analyse des textes la description *de visu* des mo-

1. P. 22, extr. de l'*Archivio storico italiano*, 1867.

2. Il s'agit de tapisseries données en paiement. C'était une coutume fort répandue à cette époque de se servir de tissus, principalement de drap (*in panno*), en guise de numéraire.

3. Inventarium, f. XIII V° XIV et XLIX.

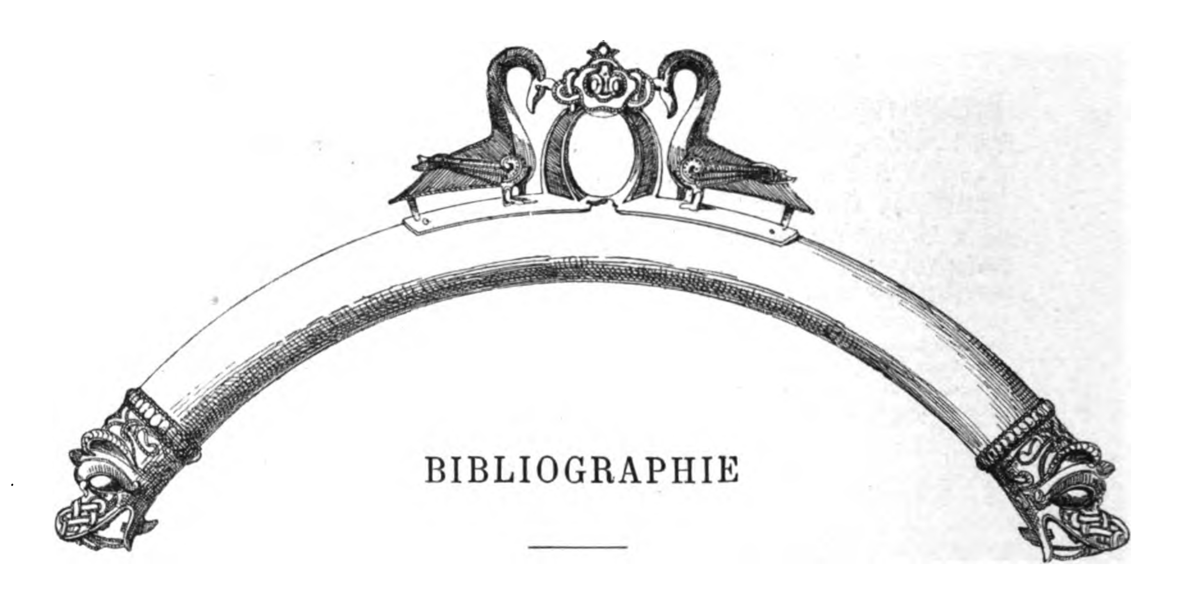
4. Voir Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de sommi pontifici*. Rome, 1802. P. 52.

numents qui s'y rapportent, et ces monuments, j'en suis sûr, existent encore en partie dans le garde-meuble du Vatican, la forreria apostolica[1]. Peut-être me sera-t-il donné de combler cette lacune lors de mon prochain voyage en Italie. En attendant, il me suffira d'avoir montré quelle place considérable une des branches les plus intéressantes de notre art septentrional occupait dans les préoccupations des papes du xve siècle.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. Parmi les tapisseries exposées sur la place de Saint-Pierre à l'occasion de la Fête-Dieu, Mgr Barbier de Montault en signale huit qui appartiennent au xve siècle. Parmi elles figure une création qui fait penser à celle de Me Renaud de Maincourt. — *Annales archéologiques*, t. XV, 1855, pp. 282 et ss.





BIBLIOGRAPHIE

NOTES DE VOYAGE D'UN ARCHITECTE DANS LE NORD-OUEST DE L'EUROPE PAR FÉLIX NARJOUX, CROQUIS ET DESCRIPTIONS.

Sous le titre modeste de *Notes de voyage,* un architecte de la ville de Paris, M. Félix Narjoux vient de publier un livre fort intéressant, qui, bien qu'écrit surtout en vue de ses confrères et par conséquent un peu spécial pour les non-initiés, n'en constitue pas moins une étude forte, consciencieuse, d'une lecture facile et agréable pour tout le monde.

Le voyage de M. Narjoux comprend une partie de la Hollande, le Hanovre, la ville libre de Hambourg et le Danemark; et à ce sujet il me faut lui chercher querelle sur la seconde partie du titre qu'il a donné à son volume. J'ai bien peur en effet que ce titre ne prête à rire à l'étranger, où notre réputation comme géographes n'est rien moins que bien établie.

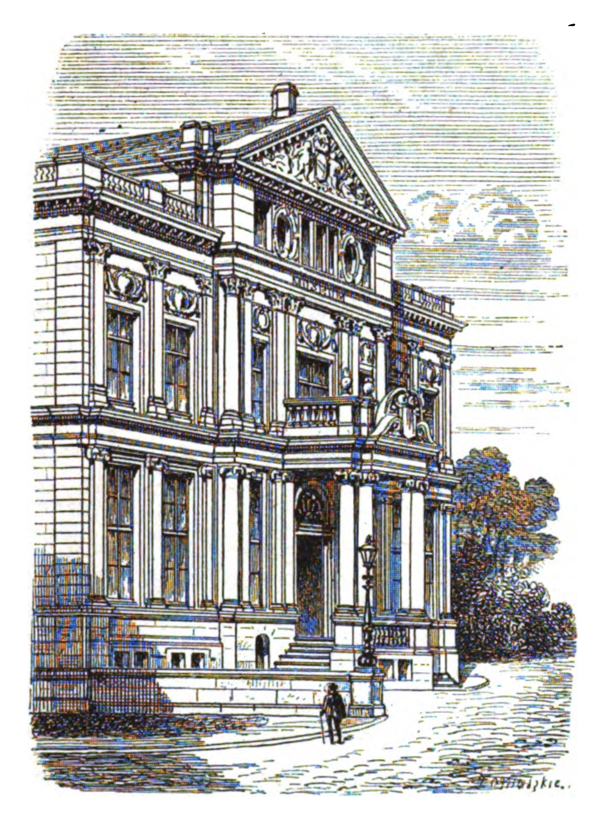
La Hollande, le Hanovre et Copenhague ne font point partie du nord de l'Europe. Dans tous les atlas imaginables ils sont englobés dans l'Europe centrale; et même en admettant que notre voyageur ait pris son point de départ pour point de comparaison, son appréciation serait encore fausse, car les trois pays par lui visités sont bien au nord de Paris, mais nullement à l'ouest de la France.

En dehors du titre général, qu'il faudra changer à la seconde édition, M. Narjoux a mis en tête de ses descriptions un sous-titre qui devra également être modifié. C'est la mention : ***Hollande, Allemagne, Danemark.***

Je n'aurais point parlé de cette triple mention, bien qu'elle m'eût paru singulièrement ambitieuse, si de l'autre côté de nos frontières elle n'avait été vivement relevée et critiquée avec une certaine verve. M. Narjoux en effet n'a visité que trois des onze provinces néerlandaises; en Allemagne son parcours a été (toute proportion gardée) encore plus sommaire et ses arrêts se sont bornés à Hanovre, Hambourg et Altona. En Danemark il n'a visité que Copenhague et Elseneur. Cela suffit pour faire une abondante moisson de souvenirs et de croquis, mais non pas pour porter sur un pays tout entier des jugements suffisamment mûris. C'est ce que relève avec beaucoup d'hu-

mour le critique hollandais dont je parlais à l'instant. « A mon avis, dit-il, il y a du Cuvier dans les veines de chaque Français. Donnez-leur un détail ils vous décriront un ensemble. Ils voient une ville et ils décrivent une province; ils rencontrent un individu et ils jugent tout un peuple. »

Le coup porte droit, car M. Narjoux ne se borne point à étudier les monuments, il juge aussi les habitants, leurs mœurs qu'il n'a guère eu, j'imagine, le temps de bien approfondir et leur caractère qu'il n'a pas le loisir de pénétrer. Il prend même dans sa



LE MUSÉE DE ROTTERDAM.

préface le soin de nous révéler toute l'importance de ses croquis, car les édifices élevés dans chaque pays, nous dit-il, « sont comme l'indice de la grandeur et du degré de civilisation d'un peuple ». Ces paroles, fort bien dites du reste, se chargent malheureusement de justifier les attaques du critique hollandais; mais le plus curieux dans tout ceci, c'est que celui-ci retombe justement dans la faute qu'il reproche à l'architecte français, en généralisant outre mesure ses appréciations, et en jugeant tous les écrivains français, d'après les *Notes de voyage*.

Ces réserves faites, je m'empresse de constater que le nouveau livre de M. Narjoux est écrit avec une plume légère, sans prétention, sans érudition mal placée et sans

obscurités. L'intérêt se soutient d'un bout à l'autre, et dans les parties plus spéciales, où le technique revendique sa place, les croquis viennent merveilleusement en aide à l'esprit du lecteur.

Ces croquis en effet, malgré leur exactitude architectonique, adoptent volontiers des allures pittoresques, qui leur donnent un charme tout spécial. On sent qu'ils ont été tracés par un artiste accessible aux émotions de la nature, et dont la main, guidée par une érudition irréprochable, était depuis longtemps familiarisée avec toutes les



LA TOUR DE MONTALBAN, A AMSTERDAM.

difficultés. Aussi fourniront-ils aux architectes de notre pays, auxquels du reste ils sont destinés, une foule de dispositions ingénieuses de motifs intéressants et de détails heureux qui pourront être utilisés avec fruit.

M. Narjoux en effet ne s'est pas borné à relever le plan et l'élévation des monuments anciens. Chaque fois que l'un de ceux-ci s'est trouvé sur sa route, il s'est empressé d'en tirer tous les enseignements qu'il comportait et d'en consigner dans son livre les traits généraux et les particularités qui l'avaient frappé; mais, guidé par un excellent sens pratique, il s'est aussi appliqué à nous faire connaître les édifices contemporains, les théâtres, les écoles et surtout les maisons particulières, et il les a étudiés avec une sûreté de coup d'œil et une compétence parfaite.

Ces détails d'architecture familière, si je puis m'exprimer ainsi, étaient à peu près

inconnus de nos architectes. Les passages qui leur sont consacrés ne pourront donc manquer d'avoir un très-vif succès auprès des confrères de M. Narjoux, et il faut nous attendre, avant qu'il soit longtemps, à voir tous les heureux motifs, dont son livre



VIEILLES MAISONS A HANOVRE.

fourmille, mis en œuvre dans la construction de nos villas, de nos hôtels et même de nos grandes maisons de rapport.

Disons tout de suite que ce ne sera que justice. Il est en effet difficile de ne pas goûter des documents aussi pittoresques que ces encoignures (fig. 89 et 91) que M. Narjoux a dessinées à Hanovre, encoignures qui en adoucissant les angles de rues transforment les croisements de voies en élégants carrefours.

J'en dirai autant des gracieux châteaux qui entourent cette même ville (fig. 125)

des robustes façades (fig. 151) copiées à Hambourg et des hôtels pittoresques relevés dans la *Vondelstraat* à Amsterdam (fig. 53).

Les archéologues préféreront, je le sais, les souvenirs du vieux temps. Les vues et les descriptions de monuments anciens : la Boucherie de Haarlem (fig 40) par exemple, ou bien la tour de Montalban à Amsterdam (fig. 76), les vieux pignons d'une rue hanovrienne (fig. 94), ou encore le château de la Couronne (le *Kroonborg*) à Elseneur (fig. 213).

Quant aux simples amateurs, ils se sentiront surtout attirés par les meubles et les tapisseries, les objets d'art et de curiosité que M. Narjoux a précieusement recueillis pendant son séjour à Hanovre ou soigneusement copiés au Musée de Copenhague.

Il n'est pas jusqu'aux grandes collections hollandaises, à ces galeries sans rivales, asiles de tant de chefs-d'œuvre, auxquelles M. Narjoux ne consacre quelques pages.

Ce sont là toutefois des matières trop connues, sur lesquelles il a été trop longuement écrit, pour que de simples *notes de voyage* soient capables de jeter un jour bien vif sur les points mal compris ou demeurés obscurs.

Malgré ces très-légères critiques, dont M. Narjoux sera le premier, j'espère, à reconnaître le bien fondé, je me fais un plaisir et mieux que cela un devoir de recommander la lecture attentive de son excellent livre. Comme le dit excellemment l'auteur, les Français ne voyagent point assez. Nous éprouvons d'insurmontables difficultés à quitter notre « belle France », que dis-je ? notre Paris, car combien d'entre nous ne connaissent même pas leur pays?

C'est donc une vraie bonne fortune pour nous que d'avoir de loin en loin quelque compatriote, qui mieux inspiré que la plupart d'entre nous s'aventure au delà de nos frontières. Dans ce cas, c'est un devoir de le suivre et de répéter cette phrase par laquelle M. Narjoux termine la préface de son livre :

« C'est une excursion nouvelle et intéressante que le lecteur peut faire ; une promenade curieuse au milieu de pays, de gens et d'édifices qu'il ne connaît peut-être pas ou qu'il reverra avec plaisir s'il les a déjà visités. »

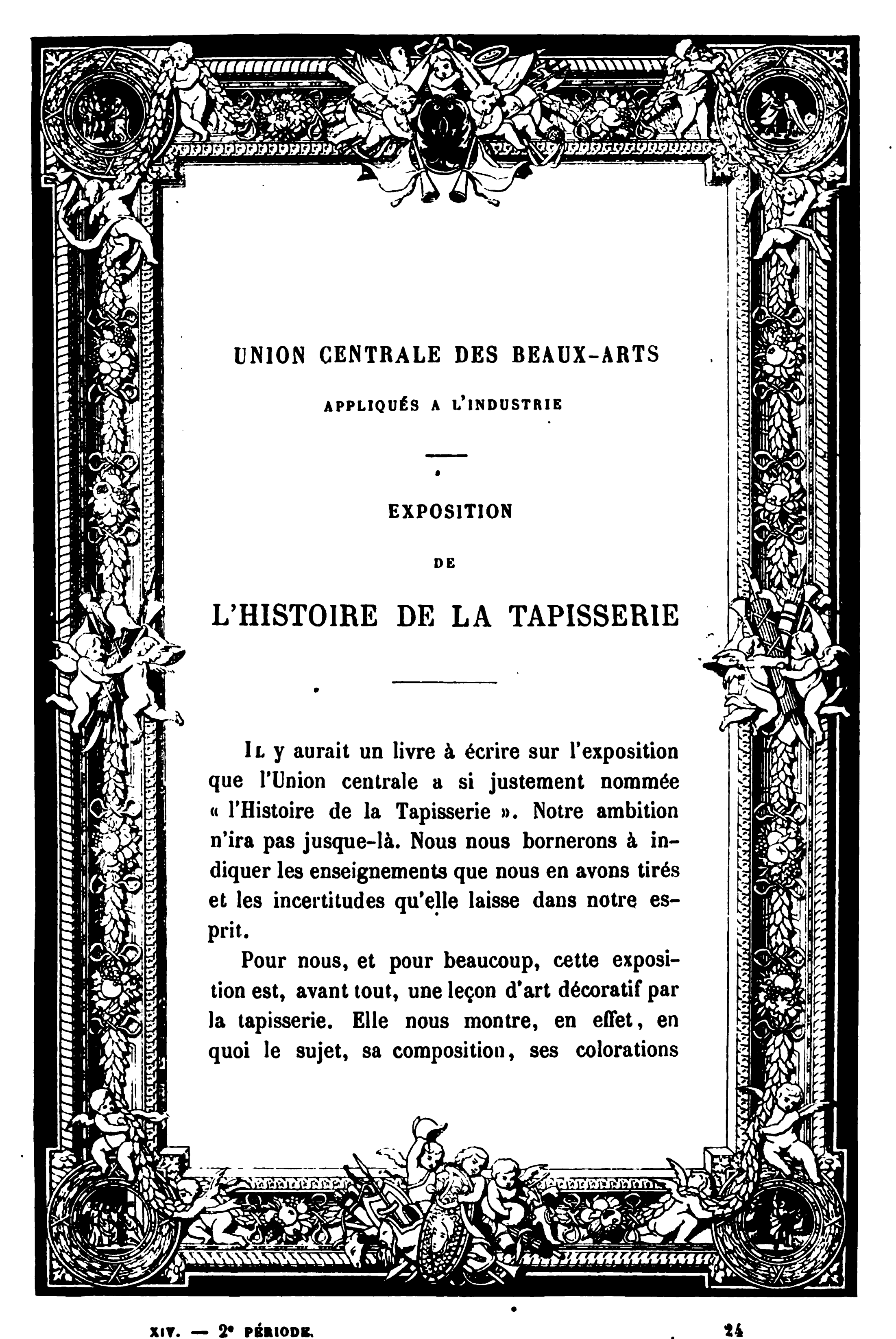
HENRY HAVARD.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1116]





UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

EXPOSITION

DE

L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE

Il y aurait un livre à écrire sur l'exposition que l'Union centrale a si justement nommée « l'Histoire de la Tapisserie ». Notre ambition n'ira pas jusque-là. Nous nous bornerons à indiquer les enseignements que nous en avons tirés et les incertitudes qu'elle laisse dans notre esprit.

Pour nous, et pour beaucoup, cette exposition est, avant tout, une leçon d'art décoratif par la tapisserie. Elle nous montre, en effet, en quoi le sujet, sa composition, ses colorations

et son encadrement, combinés avec les qualités propres à un tissu, concourent à l'effet décoratif.

C'est par ce côté que nous étudierons surtout l'exposition.

Mais avant que de l'essayer nous croyons nécessaire d'indiquer quel ordre la commission de l'exposition a adopté pour le classement des tapisseries que le garde-meuble lui a prêtées avec une si libérale abondance et que les particuliers lui ont confiées pour combler les lacunes que présentent les collections de l'État.

C'est l'ordre chronologique que l'on a prétendu suivre en classant par ateliers les spécimens exposés; bien que nous ne prétendions point que l'on s'y soit toujours rigoureusement astreint. Des choses qui présentent de si grandes surfaces que la plupart des tapisseries ne sont pas, en effet, d'un classement facile, et l'on a dû parfois tenir compte des emplacements disponibles.

La tapisserie la plus ancienne qui soit exposée appartient au peintre espagnol Escosura et figure *la Présentation au Temple.* C'est comme une miniature amplifiée. Nous la croyons du XIVe siècle et française d'après son style. Quant à son lieu d'origine, rien ne s'oppose à ce que ce soit Arras, le centre le plus connu de production à cette époque.

Nous classerons immédiatement après les deux fragments de l'*Apocalypse* prêtés par la cathédrale d'Angers, qui procèdent de l'école italo-bourguignonne de la fin du XIVe siècle.

Cette tapisserie a son histoire qui est muette malheureusement sur l'atelier de sa fabrication. Notons cependant que Philippe le Bon possédait, en 1420, une tenture de l'*Apocalypse* fabriquée à Arras.

Celle qui nous occupe fut léguée par Yolande d'Anjou, dont le chiffre est tissé dans les fonds, au roi René, son fils, qui la légua lui-même à la cathédrale d'Angers. Mais de certains chiffres et de certains emblèmes que l'on voit sur d'autres parties de cette tenture qui ne mesure pas moins de cent mètres de long, on peut conclure qu'elle fut commencée vers 1384, sous Louis d'Anjou et Marie de Bretagne, aïeuls de René [1].

A l'école bourguignonne et probablement à l'atelier d'Arras appartient une verdure exposée par M. E. Peyre, où l'on voit des seigneurs et des dames dans le costume somptueusement extravagant de la fin du XIVe siècle et des commencements du XVe. Cette tapisserie appartient

1. L. de Farcy. *Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.* In-8° de 138 pages, avec gravures. — P. Lachèse, Belleuvre et Dolbeau. Angers, 1875.

évidemment à la même inspiration que la miniature si connue du musée du Louvre, qui représente des seigneurs de la Cour de Bourgogne pêchant à la ligne.

Une bande de tapisserie, devant d'autel ou dossier de stalle, — dosseret comme on disait jadis, — appartenant à M. Schickler et représentant l'*Annonciation*, ainsi qu'une *Pitié*, tapisserie d'une assez mauvaise exécution d'ailleurs, nous semble des commencements du xve siècle, ainsi qu'une autre bande envoyée de Rouen par M. Gaston Lebreton, et représentant plusieurs sujets de chasse : tapisserie aux armes de la famille suisse des Steiger, dont un des descendants est précisément un de nos collègues de l'Union centrale.

Les érudits allemands n'ont point suivi, que nous sachions, le mouvement qui a porté ceux de France et d'Italie vers l'étude des ateliers de tapisserie qui ont pu exister dans leur pays. On connaît cependant un grand nombre de pièces, toutes à peu près du même caractère, frises, basses et longues, comme celles qu'expose le musée de South-Kensington ; comme la tapisserie de Jeanne d'Arc conservée au musée archéologique d'Orléans, comme le *Combat des vices et des vertus* de l'hôtel de ville de Ratisbonne, qui doivent être d'origine allemande ou suisse.

Les deux frises que le musée de South-Kensington a bien voulu prêter à l'Union centrale sont assurément de même origine et du xve siècle, ainsi qu'un devant d'autel appartenant à M. E. Peyre, ou trois saintes se tiennent debout sur un fond semé de fleurs. La girouette de la tour qui caractérise Sainte-Barbe, porte même la date 1496.

Il faut aussi attribuer au xve siècle le beau fragment de l'*Espérance*, à M. de Farcy, et la tenture de l'*Histoire du roy Clovis* qui appartient à la cathédrale de Reims. Son auteur a voulu certainement faire de l'archéologie en représentant les Francs qui assiégent avec de l'artillerie à feu les Romains enfermés dans Soissons. Les costumes sont quelque peu extravagants, comme ceux que les miniaturistes de l'époque étaient accoutumés de les donner aux Sarrasins. Mais sous la fantaisie l'on trouve un fond de réalité qui sert à dater cette tenture vers le temps de Charles VII [1].

Beaucoup de tapisseries d'un dessin encore gothique n'ont été fabriquées qu'au xvie siècle. Quoique les tapisseries fussent pour une foule

1. Les armes de François de Lorraine qui se voient *cousues* et non *tissées* dans l'angle droit supérieur de la tapisserie ne sauraient la dater. Une tradition veut que cette tenture ait été prise sur Charles-Quint lors de la délivrance de Metz, en 1552, par le duc de Guise. Transmise au cardinal de Lorraine, elle a été donnée par lui à sa cathédrale. Ch. Loriquet, *les Tapisseries de Notre-Dame de Reims*, 1 vol. in-12. Giret, Reims, 1876.



de raisons d'une exécution plus rapide alors qu'aujourd'hui, les vastes tentures comprenant un grand nombre de pièces exigeaient un certain temps pour être fabriquées, puis des motifs d'économie engageaient à répéter plusieurs fois de suite un modèle qui avait obtenu du succès, quitte à le rajeunir dans quelques détails. D'ailleurs les styles ne se modifient pas du jour au lendemain, surtout avec la rigueur que semblent leur imposer les catégories où les enserrent nos classifications modernes, et ils sont lents à faire leur évolution, à moins qu'il n'y ait une intrusion violente.

Ainsi la tapisserie de la *Levée du siège de Dôle* par Louis XI, que M. Spitzer a donnée au musée des Gobelins, bien que relatant un fait de l'année 1477, ne fut achevée à Bruges qu'en 1501 par Jehan Sauvage pour l'église de Saint-Anathoile de Salins, ainsi qu'on lisait sur la dernière pièce de cette tenture.

De même la tapisserie dite les *Instruments de la Passion* appartenant à la cathédrale d'Angers ne saurait être antérieure à l'année 1513, à cause des armes qu'elle porte et qui sont celles de Marguerite d'Armagnac, veuve de Pierre de Rohan [1].

Les trois tapisseries de la suite du *Combat des vices et des vertus* appartenant à M. de Farcy, et dont nous avons dejà parlé à l'occasion de l'exposition rétrospective de Lille, seront classées par nous dans les commencements du XVIe siècle, avec les tapisseries de la cathédrale et de l'église Saint-Remy de Reims qui retracent l'une la *Légende de la Vierge*, l'autre la *Légende de Saint-Remy*. Les armes de Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims à partir de 1509, et la date de 1530 donnée par l'une des tapisseries, le prouvent surabondamment [2]. Il est fort probable que ces tapisseries furent exécutées à Reims même d'après des cartons dont les « toiles peintes » prêtées par les hospices de Reims donnent des spécimens. La toile qui a servi de modèle à la *Présentation au temple* exécutée par Daniel Pepersack mandé de Charleville en 1633 par le cardinal Henri de Lorraine, et qui est exposée en regard de la tapisserie, semble le prouver.

La renaissance italienne fut longue, on le voit, à se développer dans le Nord, où Jehan de Mabuse nous semble avoir été l'un de ses premiers

1. L. de Farcy. *Notices archéologiques*.

2. M. Ch. Loriquet pense que les cartons ou les exécutions de la légende de la Vierge seraient d'un Jehan Beul ou Bailleul, dont le nom se trouve reproduit plusieurs fois dans les bordures des vêtements de quelques personnages. Il montre aussi qu'il y a de grandes présomptions pour croire que ces tapisseries ont été fabriquées à Reims. (*Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims*, loc. cit.)



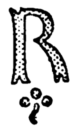
introducteurs. Aussi le charmant panneau de l'*Adoration des rois*, de M. Fulgence, le *Saint-Georges* de M. Schickler, et les trois belles tapisseries de MM. Maillet du Boullay, de Saint-Lomer et Léon Gérard, — le *Baptême du Christ*, la *Fuite en Égypte* et l'*Éducation du Christ*, — que nous croyons de fabrication flamande, sont, à notre avis, du XVIe siècle ainsi que les belles tentures de sir Richard Wallace. Elles appartiennent à l'art semi-gothique, semi-italien qui a précédé l'exécution dans les ateliers de Bruxelles des cartons de Raphaël, puis de Jules Romain, sous la direction de Bernard van Orley et de Michel Coxie.

La tapisserie flamande d'origine certaine est magnifiquement représentée par les quatre pièces de la tenture de *Vulcain* qui proviennent du château de La Roche-Guyon, où nous les avons vues naguère roulées et reléguées dans un garde-meuble.

Une suite de *Chasses*, imitées de celles de Van Orley, exposées par M. Delpech-Buytet, portent dans leur bande la marque ordinaire et les deux lettres E. L. qui doivent être les initiales d'Éverard Leyniers, tapissier flamand du XVI[e] au XVII[e] siècle.

La marque que M. Pinchart affirme appartenir à la fabrique de Bruxelles, et que nous avons relevée sur la « bande » horizontale de l'une d'elles, avec la lettre R en or sur toutes les bandes verticales, montre qu'il ne faut point attribuer à un atelier italien, ainsi qu'on serait tenté de le faire, ces tapisseries où l'on reconnaît l'influence d'un artiste de l'école milanaise.





Une seconde suite de la même tenture exposée par le garde-meuble, qui en diffère par la bordure et qui nous semble d'une exécution plus récente, est cataloguée sur les registres du Mobilier national comme étant d'origine anglaise. Nous croyons cette attribution fondée sur le monogramme qui existe sur la « bande » montante de droite et qui se retrouve sur l'une des tapisseries, d'après les cartons dits d'Hampton-court, fabriquées à Mortlake pour Charles II.

Ce monogramme serait celui de Francis Crane, le fondateur-entrepreneur de cet atelier, ainsi que nous aurons à le dire plus loin.

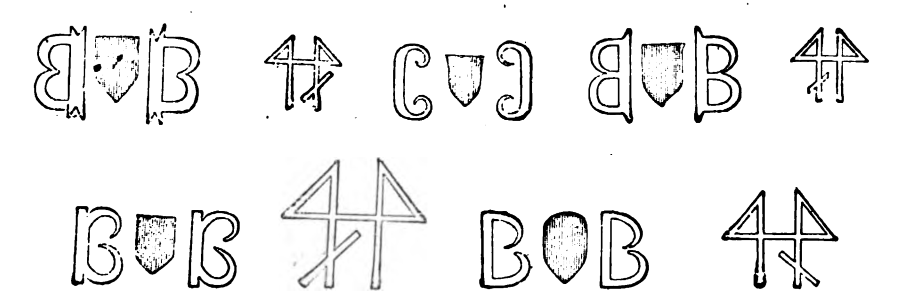
Mais suffit-il pour asseoir une attribution en l'absence de toute

marque d'atelier sur la bande horizontale, où nous la voyons presque toujours placée?

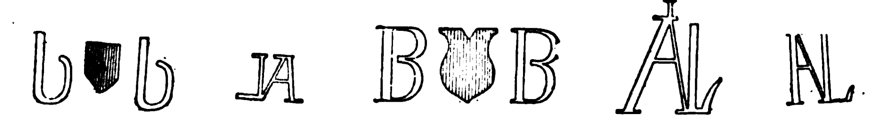
Or cette bande a été rapportée aux pièces dont il s'agit afin de remplacer celle qui avait été tissée en même temps que la bordure et le sujet, et qui avait été déchirée par les piqûres des clous à la suite des nombreux déplacements que ces tentures ont dû subir.

Aussi doit-on regretter que la plupart des ateliers n'aient point tissé leur marque et les ouvriers leur monogramme dans les œuvres vivantes de la tapisserie, le sujet ou la bordure. La plupart seraient aujourd'hui conservées et bien des problèmes qui nous inquiètent se trouveraient résolus.

Lors de l'exposition rétrospective de l'Union centrale, en 1865, nous avions noté certaines variations dans la forme de la marque de Bruxelles, et nous avions pensé que les deux B placés de chaque côté d'un écu rouge provenaient d'une altération successive des deux briquets frappant un caillou du collier de la Toison d'or. Aujourd'hui nous voyons, d'après la tenture des *Travaux d'Hercule*, à M. le marquis Bourbon del Monte, que ces marques différentes étaient concurremment employées au XVI[e] siècle, suivant le caprice de l'ouvrier.



La tenture de *Romulus et Remus*, dont M. Gaucher a exposé quatre pièces achetées dans les Pays-Bas, en 1543, par Hercule, cardinal de Ferrare, ainsi que l'a trouvé M. Pinchart dans les archives du royaume de Belgique, porte les marques suivantes, dont la première diffère entièrement de la forme usitée :

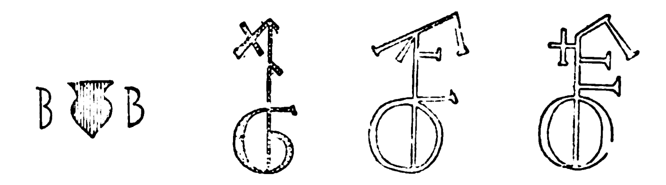


L'histoire de l'atelier de Bruxelles est disséminée dans toutes les parties de l'exposition.

Dans l'une des salles consacrées exclusivement à la tapisserie d'ornement, trois magnifiques tentures des *Triomphes,* appartenant au garde-meuble, et qui ont été imitées aux Gobelins dès l'origine sous le nom des « Rabesques de Raphaël », portent sur la bande horizontale des marques



qui sont certainement celles d'un atelier flamand.



En dehors des salles plus spécialement affectées au développement chronologique de l'histoire générale de la tapisserie, dans le grand salon consacré aux Monuments Historiques, la tenture de l'*Histoire sainte,* appartenant à M. Gréau, nous montre une suite de compositions de Raphaël, certainement traduites par Jules Romain, dont l'influence fut considérable sur les ateliers flamands de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

Le XVII[e] siècle est représenté par la tenture de *G. R. Moncata, duc d'Augusta,* et signée du nom de A. AVWERCX, nom qui existe encore en Flandre, ainsi que par une portière chargée d'armoiries assez compliquées, appartenant toutes deux à M. Bellenot. Cette dernière est signée V. DER BORGHT A CASTRO; versions, l'une flamande, l'autre italienne, du même nom de Du Bourg que nous trouvons porté à Paris à la fin du XVI[e] siècle, par le tapissier qui exécuta pour Catherine de Médicis la tenture d'*Arthémise.*

Nous ne trouvons pas de tapisseries de Bruxelles appartenant au XVIII[e] siècle.

Nous ne savons pas si l'atelier de Audenarde est représenté, malgré la marque que nous relevons sur une chasse de M. le marquis Bourbon del Monte, la bande où elle est tissée ayant été rapportée au bord de la pièce et non fabriquée avec elle. En tout cas nous signalons cette marque que les *Réflexions* des gardes jurés de la corporation des tapissiers, impri-

mées en 1718, disent être celle de cette ville qui porte d'ailleurs une paire de lunettes dans son blason[1].

Nous avons relevé une marque absolument semblable sur une verdure du XVI[e] siècle du même genre que celle exposée par le musée des Gobelins.

Aux ateliers des Flandres nous rattachons celui de Lille dont M. J. Houdoy nous a donné l'histoire[2]. Son plus habile représentant, Guillaume Vernier (1701-1738), à qui sont dues les trois tentures arrangées d'après l'Albane, exposées par M. de Pontgibault, a eu le bon esprit de les signer dans le sujet même et de les marquer de l'écu de Lille « de gueule à la fleur de lys d'argent ».



L'une d'elles porte simplement les initiales

G·W

Un violet magnifique se remarque dans certaines draperies de ces tapisseries, couleur qui domine dans les tentures appartenant à l'hôpital de Lille, que nous y avons vues exposées en 1874.

Bien que nous ne la retrouvions pas dans la suite des *Triomphes des dieux*, exposée par M[me] Detourbet, par une certaine tonalité générale, par le goût des ornements qui s'inspirent du style que Berain a vulgarisé, nous attribuons ces tentures à la fabrique de Lille, ainsi que les bambochades d'après Teniers, les *Tennières*, comme on disait alors, exposées dans la première salle des « vues de Paris ».

L'industrie de la tapisserie qui exista peut-être en Angleterre sous Édouard III (1327-1377), qui fut introduite dans le manoir de Burcheston (Warwickshire), par William Shelden, au commencement du règne

1. J. Deville, *Recueil de statuts et documents relatifs à la corporation des tapisseries*, de 1258 à 1275, I vol. in-8° de 408 pages.

2. J. Houdoy, *les Tapisseries de haute lisse. Histoire de la fabrication lilloise.* Lille, 1871.

de Henri VIII (vers 1509), avec l'aide du tapissier Robert Hicks, n'eut de réelle importance qu'au commencement du XVIIe siècle.

Fondée à Mortlake (Surrey), par Francis Crane, sous le règne de Jacques I[er], elle existait certainement lors de l'avénement de Charles I[er], qui fit, en 1625, la première année de son règne, un payement de 6,000 livres pour trois tentures de tapisserie d'or, dont il avait probablement commandé les cartons deux années auparavant en Italie. De plus il assura la durée de l'établissement pendant dix ans au moyen d'une annuité de 1,000 livres.

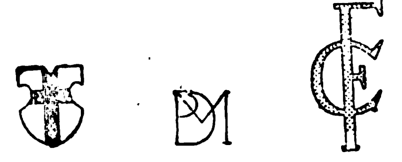
Une tenture des douze mois, d'après Raphaël, est citée comme ayant été fournie à Charles I[er] avant son avénement. Les personnages, en costume du temps de François I[er], y étaient représentés chassant au faucon. Peut-être cette tenture n'était-elle autre que celle qui a porté aux Gobelins et au garde-meuble le nom des *Douze mois de Lucas*.

On sait que les cartons des *Actes des apôtres*, acquis par Charles I[er] pour servir de nouveau comme modèles de tapisserie, furent achetés à la vente du roi par Cromwell pour le compte de la nation, et envoyés à Mortlake où, sous Charles II (1660-1685), fut exécutée la tenture que possède le garde-meuble. La tradition veut qu'elle ait été donnée à Louis XIV par Jacques II, réfugié en France en 1688. Nous croirions plutôt qu'elle fut envoyée par son frère pour remercier le roi de France des subsides qu'il lui avait fournis.

Quoi qu'il en soit, sept pièces des *Actes des apôtres* d'Angleterre, de quarante aunes de cours et de quatre aunes trois quarts de haut, figurent dans l'inventaire des tapisseries du Roy en 1692.



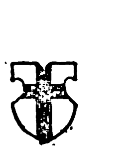
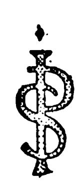
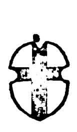
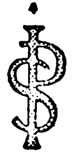
En tout cas, l'inscription que nous relevons sur *La mort d'Ananie* et que nous lisons ainsi CAROLUS REX REGNANS (MORTLAKE) ne laisse



aucune incertitude, non plus que l'écu de Saint-Georges tissé dans la bande

avec plusieurs monogrammes dont le dernier doit être celui de Francis Crane qui mourut en 1703, à l'âge de soixante-deux ans [1].

Les autres pièces de la même lecture portent les marques et monogrammes suivants :

us ne savons s'il faut attribuer au même atelier une *Tenture des Indes*, appartenant à M. Duplan, dont nous aurons à reparler plus loin. Elle porte dans sa bordure la lettre *M* en jaune, puis dans sa bande horizontale qui est brune l'inscription : M. MAZARIND, avec l'écu de Saint-Georges dans la bande verticale.

Les tapisseries françaises antérieures à la fondation des Gobelins présentent quelques problèmes que les marques que nous avons pu y relever ne résolvent pas entièrement.

Dans les salles réservées aux tapisseries exclusivement d'ornement quelle qu'en soit l'origine, nous attribuons à la fabrique, et certainement à l'école de Fontainebleau, une pièce à fond rouge appartenant à M. Maillet du Boullay et deux fragments à fond vert à M. Émile Peyre, que malgré leur état de mutilation la commission a tenu à exposer. L'un de ces derniers porte le croissant de Catherine de Médicis sous la couronne royale tenue par les deux anges, soutiens ordinaires de l'écu de France. D'autres croissants liés par des agrafes de pierrerie en forment en outre la bordure.

Aucune marque ne peut s'y relever malheureusement.

La célèbre tenture d'*Arthémise* exécutée à la Trinité, par Pierre Du Bourg, sans doute, pour Catherine de Médicis devenue veuve, sur les dessins de Lerambert, dit-on, n'existe point au garde-meuble; mais celui-ci a exposé quatre pièces de la réplique que Marie de Médicis fit fabriquer à son tour.

Les sujets sont identiques à ceux des dessins conservés au cabinet des Estampes et que nous attribuerions à Antoine Caron qui est connu et dont le nom est parfois prononcé à propos de cette tenture, plutôt qu'à

1. *Anecdotes of painting in England by Horace Walpole*. Édition de Wornum. Londres, 1862, t. I, p. 235.

Lerambert qui ne l'est guère, et qui n'était peut-être que l'exécutant des modèles imaginés par d'autres, comme le furent plus tard les élèves de Ch. Le Brun pour les compositions de leur maître.

Les bordures seules diffèrent; les armes de France et de Navarre,



TAPISSERIE DE FONTAINEBLEAU, AUX EMBLÈMES DE CATHERINE DE MÉDICIS.

(Appartient à M. E. Peyre.)

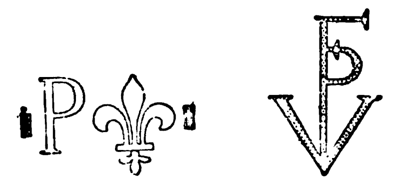
les chiffres de Henri IV et de Marie de Médicis ayant remplacé les emblèmes et les devises imaginées pour exprimer le deuil de Catherine.

Ces tapisseries portent dans la bande horizontale bleue striée de

blanc la marque en or, et dans la bande verticale de droite le monogramme qui suivent :



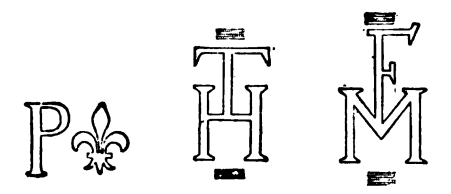
Deux pièces d'une seconde suite d'*Arthémise*, selon les registres du mobilier national, et qui est peut-être celle qui porte le nom de Fouquet [1] dans un inventaire de 1692, diffèrent absolument de la première par le style comme par les bordures. Elles portent la marque et le même monogramme qui malheureusement n'est pas complet.



Suivant M. Lacordaire [2], ces tapisseries auraient été exécutées au Louvre, sans doute par P. et J. Lefebvre qui auraient été appelés de Florence en 1648. Suivant les *Réflexions* déjà citées, la marque serait celle de François de la Planche.

Henri IV avait établi ce dernier, en 1607, avec Marc de Comans dans un atelier qui, d'abord aux Tournelles, se déplaça souvent avant que de se fixer aux Gobelins en 1630.

Nous retrouvons la même marque avec divers monogrammes d'ou-



vriers sur les pièces de l'*Histoire de Constantin* qui sont disséminées un peu partout dans l'exposition.

1. Au lieu de Fouquet ne faut-il pas lire Fouquiere qui fut un des peintres que les *Réflexions* citent dans un pêle-mêle assez réjouissant d'artistes de rangs fort divers comme les émules de Raphaël et de J. Romain ?

2. *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie.*

Dans la galerie où sont réunies la plupart des tapisseries françaises des commencements du XVII[e] siècle, nous croyons pouvoir attri-



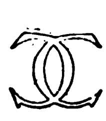
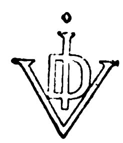


buer à l'atelier des Gobelins le *Sacrifice d'Abraham*, appartenant au musée des Gobelins, dont la bordure sert d'encadrement à la première page de cet article. On y reconnaît la marque P sur la bande horizontale, et les monogrammes qui précèdent dans la bande verticale. Une seconde pièce non exposée, représentant *Élie ravi au ciel*, qui nous semble exécutée comme la première d'après une composition de Simon Vouet, est privée de sa bande horizontale, mais porte sur sa bande verticale une fleur de lys tissée en or et la lettre *A*.




Faut-il reconnaître dans ces marques celles de l'un des Comans et de l'un des de La Planche? Nous n'oserions le décider, d'autant plus que les *Réflexions* attribuent à l'atelier des galeries du Louvre dirigé par P. et J. Lefebvre la fleur de lys seule.

Enfin une autre pièce appartenant au musée des Gobelins et représentant la *Chasse du sanglier de Calydon* dans le style ronflant du XVII[e] siècle, porte un monogramme formé de deux C qui pourrait bien être celui de Charles de Comans, tandis que deux tentures de même époque et se faisant suite exposées par M. Bellenot portent indifféremment les monogrammes


Une pièce de la tenture représentant la *Légende de saint Crépin et saint Crépinien* appartenant au musée des Gobelins, exécutée en 1635 pour la confrérie des cordonniers pour leur chapelle de l'église de Notre-Dame de Paris, est un spécimen de l'atelier établi à la Trinité par Henri II, et longtemps dirigé par Du Bourg qui appartient sans doute à la même famille que l'A CASTRO-VAN DER BORGH dont nous avons parlé

plus haut. Une autre des trois pièces complétant cette suite, et qui ont été brûlées dans l'incendie des Gobelins, portait une inscription constatant qu'elle avait été tissée à l'hôpital de la Trinité.

Notons encore une des pièces de la tenture de *Gombaut et Macée* dont le modèle primitif était de Laurent Guyot, l'un des peintres qui concoururent en 1610 pour remplacer Henry Lerambert qui venait de mourir.

Cette tapisserie, qui n'a rien d'héroïque et qui est même quelque peu gauloise, a été exposée par M. Lévy ; mais nous ignorons dans quel atelier elle a été exécutée, non plus que la frise en trois parties, de la fin du XVIe siècle, représentant la légende de saint Guillaume, duc d'Aquitaine, à M. de Farcy.

Enfin, une pièce de la suite de la tenture de *Constantin* représentant le *Combat du Ponte Mole*, qui porte parmi les ornements de sa bordure des fleurs de lys enflammées et, au sommet, un soleil radieux, bordure que nous retrouvons autour de deux belles portières exposées dans la salle des tapisseries d'ornement, ne peut avoir été fabriquée que pour Louis XIV. Or le roi-soleil ne prit cet emblème qu'en 1662, l'année même de la réunion aux Gobelins de presque tous les ateliers de tapisserie disséminés dans Paris, et nous ne trouvons dans les archives de la manufacture, fort complètes pour cette époque, rien qui se rapporte à la fabrication de ces pièces. D'un autre côté, l'inventaire du garde-meuble en 1692, cite « douze pièces Constantin (De la Planche) », qui doivent être celles dont fait partie la tapisserie qui nous occupe. L'atelier que Raphaël de la Planche avait établi au faubourg Saint-Germain, tandis que son associé Charles de Comans était resté aux Gobelins, subsista-t-il après l'institution de la manufacture royale des meubles de la couronne? Le roi lui commanda-t-il des tapisseries pour suppléer ses entrepreneurs patentés? Nous le croirions volontiers, car il est certain que la Couronne s'adressa aux ateliers des Flandres et d'Aubusson afin de pourvoir à la consommation énorme qui se faisait alors de tapisseries.

Nous ferons remarquer en tout cas que par leur tonalité générale ces trois pièces sont de la même famille que les tapisseries parisiennes avec lesquelles elles sont exposées.

L'incertitude nous arrête à chaque pas dans cette étude où nous essayons de poser des problèmes sans avoir la prétention de les résoudre.

Espérons que des recherches ultérieures ainsi que la comparaison d'un grand nombre de marques permettront à quelqu'un de se débrouiller parmi les ateliers successifs ou contemporains qui existaient à Paris pendant une grande partie du XVIIe siècle, à la Trinité, aux Jésuites, aux

Tournelles, à la place Royale, au Louvre, aux Tuileries, rue de La planche et enfin aux Gobelins.

Avec les produits de la manufacture royale les incertitudes cessent : pas complétement cependant, et il est quelques points sur lesquels il nous faut insister.

Les entrepreneurs seuls signaient les tapisseries sorties de leur atelier dans la bande horizontale, et parfois, dans le sujet même, surtout au XVIII[e] siècle. On sait que ces signatures servent à dater approximativement les pièces, et à les authentiquer. Les Gobelins n'ont point eu généralement de marque, et n'en avaient pas besoin. Cependant on trouve parfois un *G* suivi d'une fleur de lys à la suite du nom de l'entrepreneur comme dans l'exemple suivant :

LE FEBVRE·G·⚜

Les premières tentures fabriquées aux Gobelins furent les *Actes des Apôtres* en dix pièces, d'après les peintures du franciscain le père Luc exécutées sur les tapisseries de la couronne qui étaient sans doute celles de Mortlack. Puis vinrent les *Élémens*, les *saisons*, les *Batailles d'Alexandre*, la *Méléagre*, les *Mois* et l'*Histoire du Roy* dont Ch. Le Brun fut le grand ordonnateur.

Cette dernière, composée de quatorze pièces, coûta au roi la somme de cent soixante-dix mille sept cents livres, pour le travail seul des tapissiers.

Vint ensuite la tenture de *Moïse* d'après N. Poussin et Ch. Le Brun. Des deux pièces exposées l'une, le *Moïse exposé sur les eaux*, est de Stella d'après la composition de Poussin. Le *Veau d'or* est de Desenne le cadet d'après celle de Le Brun.

La tenture de *Constantin* fut répétée trois fois, et l'une d'elles a une histoire qui mérite d'être citée. Elle était composée de cinq pièces : la *Bataille*, le *Triomphe*, la *Vision* et le *Baptême*, d'après Raphaël, puis du *Mariage* ajouté par Ch. Le Brun. Les modèles en avaient été peints par les exécutants ordinaires des modèles des Gobelins, pour le surintendant Fouquet, à Maincy, où les tapisseries avaient été en outre exécutées. Après la disgrâce de Fouquet en 1662, les tapisseries furent apportées aux Gobelins. D'après une note peu précise d'ailleurs, l'on y substitua des bordures nouvelles à celles que le surintendant avait fait composer pour lui-même. Ces cinq bordures nouvelles « rentraites » sur les sujets portaient quatre armes du roi, huit couronnes et quatre

soleils : détails qui pourront faire reconnaître ces pièces si elles existent encore au garde-meuble. En tout cas elles ne sont point exposées.

Pendant ces premiers temps de la manufacture, nous voyons que l'on exécuta en outre une tenture des *Fructus Belli*, avec or, une autre de l'*Histoire de Scipion*, sans or, copiées toutes deux sur les tentures exécutées à Bruxelles au XVIe siècle, que possédait le garde-meuble. La première avait été donnée à Mazarin par don Luis de Haro, après les négociations pour le mariage du roi. On exécuta aussi les *Mois*, dits de Lucas, indépendamment des *Mois* ou *Châteaux* de Le Brun, les *Chasses* de Lucas, les *Rabesques* de Raphaël, qui toutes portaient les différents signes du zodiaque, ce qui introduit quelque confusion dans la distinction de ces pièces, et enfin la célèbre *Tenture des Indes*.

La pénurie du trésor à la fin du règne de Louis XIV, jointe au désir de ne point fermer les Gobelins, fit travailler lentement sur les mêmes modèles pendant tout le commencement du XVIIIe siècle.

Nous en avons la preuve dans les indications précises d'un *Inventaire général*[1] de ce qui s'est fait, année par année, aux Gobelins de 1699 à 1733. — De 1706 à 1710, l'atelier de Souette où l'on travaillait à haute et à basse lisse, produisit entre autres tentures celle des *Fructus Belli*, dont une pièce porte le nom 1 SOVET tissé dans la bande qui appartient bien à la pièce. Cette pièce d'ailleurs a dû être tissée sur un métier à basse lisse comme le prouve le renversement d'une inscription de la bordure.

A la même époque De la Croix père avait entrepris la tenture de *Scipion*, dont une pièce est également exposée, et en 1705, Le Blond exécutait les *Chasses* de *Guise*, qu'on appelait indifféremment les *Belles Chasses* ou les *Chasses de Lucas*, parce qu'on les croyait composées par Lucas de Leyde. Au XVIe siècle on les appelait les *Chasses de Maximilien*, et leur composition est de Van-Orley ainsi que le prouvent les maquettes qui existent dans la collection des dessins du Louvre. Or, parmi deux pièces des *Belles chasses* exposées, l'une porte la signature de LE BLOND dans sa bande originale.

Ainsi à l'aurore du XVIIIe siècle, on tissait encore des tapisseries dont la physionomie est tellement celle du XVIe siècle que les amateurs discutent et s'y trompent.

Il en est de même de la tenture dite des *Rabesques*, représentant les douze mois que Souette fabriquait de 1712 à 1714. Or cette tenture est celle dont trois pièces à fond rouge sont exposées dans une des salles

1. Bibliothèque nationale : Manuscrits. Fonds français n°s 7820 à 7830.

consacrées aux tapisseries d'ornement, à côté des *Triomphes* du xvi[e] siècle, qui ont servi de modèles à d'autres *Triomphes* qui, arrangés par Noël Coypel, sont aussi portées sur les inventaires sous le nom des *Rabesques* de Raphaël, et sont exposées loin de leurs types originaux.

Quant aux *Mois de Lucas*, qui représentent des travaux et des jeux champêtres, un spécimen exécuté par Lefebvre au xviii[e] siècle et exposé par M. Braquenié en montre l'origine flamande et du xvi[e] siècle.

Une question d'un autre genre se pose à propos de la *Tenture des Indes*. Celle-ci, composée de huit pièces, fut exécutée deux fois avant 1692 sur des tableaux donnés au roi par un prince d'Orange et retouchés par Bonnemer, Houasse et Baptiste. Les compositions portent les mêmes noms que celles que F. Desportes a signées. Mais sont-elles les mêmes? Évidemment non, si les tableaux donnés par le prince d'Orange avaient été peints en Orient.

Il serait intéressant de retrouver quelque pièce de cette tenture originale, et nous croyons l'avoir fait. Il s'agit d'un semis sur un fond bleu uniforme d'un certain nombre de scènes composées de petits personnages dont les costumes sont réellement indiens si l'arrangement est quelque peu européen. Mais la tapisserie dont il s'agit, et qui est exposée par M. Duplan dans la salle où l'on a réuni un certain nombre de verdures, n'est point des Gobelins. Elle porte dans sa bordure un M et dans sa bande un écu d'argent à la croix de gueules, comme celles de Mortlake et le nom de M. Mazaring. Ce pourrait être une copie. On connaît en tous cas la lettre datée de 1737 où Desportes se défend « de tomber dans le défaut de simple copie », que l'on avait craint pour lui, lorsqu'il avait commencé à s'occuper de rajeunir cette tenture.

Nous n'avons point à insister sur les produits des autres ateliers français, sinon pour signaler un *Portrait de Louis XIV*, exécuté à Gisors par un transfuge de Beauvais et prêté par la municipalité de cette ville qui le conserve précieusement dans son musée. M. le baron Charles Davillier, qui en a découvert l'origine, nous apprend qu'il fut exécuté par Adrian Neusse d'Oudenarde, un transfuge de Beauvais, et donné par lui à la municipalité de la ville qui l'avait libéralement accueilli [1].

Nous ne connaissons rien de l'ancien atelier de Tours.

Puisque les produits des manufactures des Gobelins et de Beauvais sont exposés en même temps, les premiers ayant été exécutés tantôt sur

1. Ch. Davillier, *Une manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors*. In-8 de 45 pages avec planches. A. Aubry. Paris, 1876.

des métiers de haute lisse[1], tantôt sur des métiers de basse lisse; les seconds sur des métiers de basse lisse presque exclusivement; puisqu'enfin deux métiers, chacun d'un de ces genres, fonctionnent l'un près de l'autre dans l'enceinte même de l'exposition, il nous semble opportun d'appuyer sur ce fait qu'entre les tentures qui sortent de l'un et de l'autre il n'existe point de différence.

Nous connaissons de fort « hounestes dames », comme dit Brantôme, qui savent distinguer le « point » des Gobelins, de celui de Beauvais, ou d'Aubusson. Or, dans les tapisseries sorties de ces ateliers, il n'y a pas de « point ». La tapisserie est un simple tissu, et des plus simples, comme celui de la toile. Seulement on tisse sur un ou plusieurs fils suivant les exigences du dessin, au lieu de tisser de bord à bord sur toute la chaîne comme lorsque le tissu est uni.

Sur les deux métiers on travaille à l'envers, ce qui n'est pas d'absolue nécessité, surtout sur le métier de haute lisse. Seulement sur ce dernier le modèle est copié dans le sens même de l'exécution, tandis que dans le métier de basse lisse le modèle étant placé sous la chaîne, la tapisserie en est une contre-partie, absolument comme dans l'imprimerie.

Quelquefois, à Beauvais, cependant on exécute la tapisserie sur un calque que l'on retourne, le modèle étant placé derrière le tapissier pour le guider dans les colorations, comme aux Gobelins.

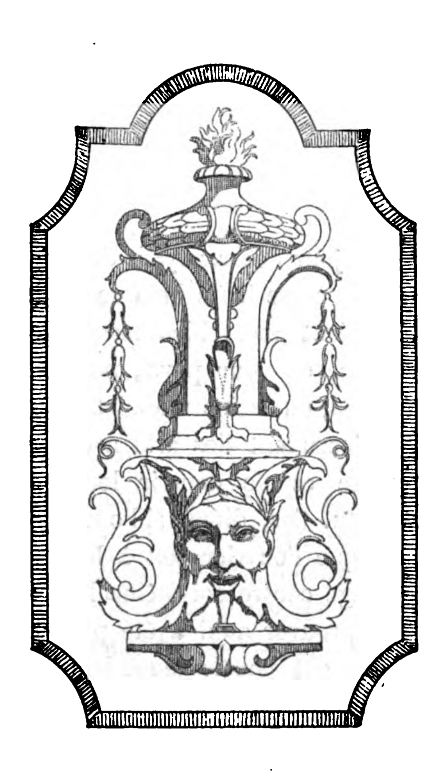
Mais avec la méthode ordinaire lorsqu'il se rencontre dans le modèle des inscriptions que l'on n'a point eu la précaution de retourner, le tapissier les reproduit à contre-sens. C'est ce qui est arrivé dans la pièce du *Fructus Belli* exécutée en basse lisse aux Gobelins, par Souet, en 1705. Pour l'inscription qui se trouve dans un cartel au sommet de la composition et qui la désigne, on a songé à la retourner sur le modèle, à cause de son importance même; mais on a négligé celle qui se trouve dans la bordure et qui se confond avec les ornements, et elle est retournée dans l'exécution. Ce résultat est la seule différence qui existe entre les produits de la haute et de la basse lisse. Les hommes du métier retrouvent

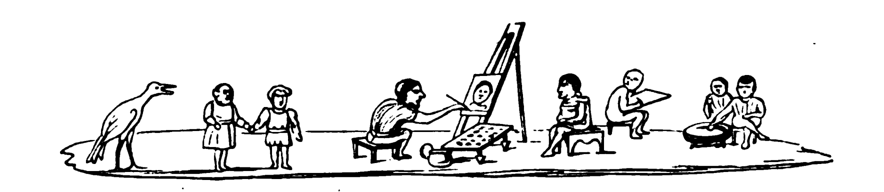
1. On appelle « lisses » ou « lices » aux Gobelins les ficelles qui, allant d'une des nappes de la chaîne à une « perche » horizontale, placée au-dessus de la tête du tapissier, servent à celui-ci à ramener de son côté les fils de chaîne placés du côté du spectateur. C'est au contraire la « perche » qui, dans le dictionnaire de Littré, porte le nom de « lice ». En tout cas, quelle que soit celle des deux parties du métier où ce nom s'applique, dans le métier vertical, les lisses étant placées au-dessus du tapissier, celui-ci est dit de haute lisse. Dans le métier horizontal, elles sont au-dessous des mains du tapissier, et ce métier est dit de basse lisse.

parfois à l'envers de la pièce quelques légères différences dans la « liure » des fils de couleurs différentes et juxtaposés; mais c'est un simple détail de fabrication qui n'influe en rien ni sur le résultat, ni sur l'aspect. Il est opportun d'ajouter cependant qu'à Beauvais la chaîne et la laine sont généralement plus fines aujourd'hui qu'aux Gobelins, et qu'on y emploie beaucoup plus de soie. Mais à Beauvais même, à Aubusson et surtout à Felletin, au XVIIIe siècle, la chaîne et la laine de trame étaient beaucoup plus grosses. Des grosseurs seules de ces fils résultent les différences d'aspect, le talent des tapissiers mis à part.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)





A PROPOS

D'UN

PASSAGE DE PLUTARQUE

I.



Un jour César, voyant des seigneurs étrangers qui tenaient entre leurs bras de petites guenons et les caressaient merveilleusement, leur demanda si les femmes, en leur pays, ne faisaient pas d'enfants. Sur quoi, un ancien moraliste gourmande les hommes qui s'occupent des arts avec passion « au lieu de repaître et de nourrir leur entendement dans la contemplation de la vertu. Car, dit-il, si l'ouvrage délecte, il ne s'en suit pas nécessairement que l'ouvrier soit à louer; au contraire, l'artiste produit en témoignage contre soi-même le labeur qu'il a employé en choses inutiles, pour prouver qu'il a été paresseux à apprendre les honnêtes et utiles. Et n'y eût jamais jeune homme de bon cœur et de gentille nature qui, en regardant l'image de Jupiter laquelle est en la ville d'Olympie, souhaitât devenir Phidias, ni Polyclète en regardant celle de Junon qui est en Argos ».

Qui parle ainsi, je vous prie? un Teuton, un barbare? nullement; c'est un Grec, presque un sage, c'est Plutarque dans la préface de la *Vie de Périclès.*

Mais peut-être prenez-vous le langage de Plutarque pour un accès

de mauvaise humeur, une boutade isolée. Écoutez donc la parole de Lucien racontant à son auditoire une vision de sa jeunesse.

Deux femmes lui étaient apparues et cherchaient à l'entraîner chacune de son côté. La première avait l'air d'un artisan, le langage grossier, les cheveux en désordre, les mains calleuses, la robe retroussée et couverte de poussière : c'était la Sculpture. L'autre, richement parée et d'une physionomie avenante, s'exprimait avec élégance : « Mon fils, disait-elle, je suis la Science. Si tu suis l'autre femme, tu ne seras qu'un manœuvre te fatiguant le corps, voué à l'obscurité, l'esprit flétri, incapable de faire envie à tes concitoyens; quand tu deviendrais un Phidias, un Polyclète, quand tu ferais mille chefs-d'œuvre, c'est ton art que chacun louera; parmi ceux qui les verront, il n'y en a pas un seul, s'il a le sens commun, qui désire te ressembler, car, si habile que tu sois, tu passeras toujours pour un vil ouvrier, vivant du travail de tes mains. Courbé vers le sol, sans jamais relever la tête, sans penser à rien de mâle et de libre, tu ne songeras qu'à bien façonner, à bien polir tes ouvrages, mais nullement à te polir, à te façonner toi-même et tu te mettras au-dessous des pierres[1]. »

Le dernier trait est cruel et Lucien ne pouvait manquer de laisser *la laide ouvrière*, pour se jeter dans les bras d'une personne aussi persuasive.

A la rigueur Plutarque a une excuse : il appartient à une vieille famille de Chéronée, imbue des préjugés aristocratiques de la race béotienne. Lucien est un autre homme. Petit-fils et neveu de sculpteurs, il entra de bonne heure dans l'atelier de son oncle qui le traita rudement; si bien que le jeune apprenti renonça pour toujours au métier et lui garda rancune. Malgré ces mauvais souvenirs, Lucien ne peut oublier son origine, c'est un artiste; s'il parle d'une œuvre de Zeuxis ou d'Apelle, d'Alcamène ou de Phidias, il le fait avec à-propos, en homme du métier. Mais quoi! le connaisseur a beau se passionner pour l'œuvre, le philosophe méprise l'ouvrier.

N'en déplaise à nos deux moralistes, leurs prédécesseurs pensaient autrement. L'ancienne école plaçait la peinture et la sculpture au premier rang des arts libéraux[2], et trouvait bon que l'artiste reconnu le plus habile reçût des honneurs exceptionnels[3]. Au rapport d'Aristote, le dessin faisait partie de l'éducation mondaine[4], et les meilleures

1. Lucien, *le Songe; Discours de la Science*.
2. Pline, XXXV, 10. — Senèque, *Lett.* 88.
3. Ém. David, *Recherches sur l'art stat.*, 152 et suiv.
4. *De Rep*, VIII, 7.

familles envoyaient leurs enfants aux ateliers de Sicyone, d'Égine, d'Argos ou d'Athènes[1]. Je sais bien que Platon proscrit les arts de sa République, mais rassurez-vous, sa République est imaginaire. Au fond, Platon ne proscrit que les méchants ouvrages et les artistes sans valeur[2]; quant à ceux qui ont fait leurs preuves, il les appelle, il leur demande des œuvres saines, irréprochables. « En voyant chaque jour, dit-il[3], des chefs-d'œuvre de peinture, de sculpture et d'architecture, pleins de noblesse et de correction, les esprits les moins disposés aux grâces, élevés parmi ces ouvrages comme dans un air pur et sain, prendront le goût du beau, du décent, du délicat. Ils s'accoutumeront à saisir avec justesse ce qu'il y a de parfait ou de défectueux dans les ouvrages de l'art et dans ceux de la nature, et cette heureuse rectitude de leur jugement deviendra une habitude de leur âme. » Voilà de nobles pensées et un beau langage vraiment dignes de Platon!

Plutarque et Lucien ne le prennent pas de si haut. Encore que le premier soit un disciple éloigné de Platon, il connaît trop mal les arts pour en dire du bien, et Lucien les connaît trop bien pour en dire du mal. Leur point de vue est nouveau : il consiste à séparer l'œuvre de l'artiste, pour se ménager le droit de jouir de l'une en méprisant l'autre. Ce procédé commode mérite toute notre attention; un contemporain de Périclès ne l'aurait jamais imaginé. Mais Plutarque et Lucien sont de leur temps : ils subissent à leur insu l'influence romaine.

Rome ne pardonna jamais aux Grecs leur supériorité dans les arts[4]. Il ne lui suffisait pas d'avoir transplanté la Grèce en Italie avec ses dieux, sa langue, ses modes, ses artistes, ses monuments. Le conquérant sentait son impuissance, mais il n'était pas d'humeur à l'avouer; il fit comme le renard de la fable et décida que l'art était indigne de lui et *bon pour les goujats*. « Nous méprisons ces futilités, dit Cicéron dédaigneusement, nous les abandonnons aux peuples tributaires pour leur servir de consolation et d'amusement dans leur esclavage[5] ». On traita les artistes en peuple conquis, en esclaves chargés de sculpter et de peindre pour le plaisir de leurs maîtres; on inventa pour eux le sobriquet de *Græculi*, les petits Grecs. Ces façons hautaines dédommageaient l'amour-propre national, et la littérature s'empressa d'en profiter : elle étrangla sans scrupule les nouveaux venus. On assure que ces pratiques sont

1. Ém. David, *Recherches sur l'art stat.*, 170, 171.
2. *De Leg.*, III.
3. *De Rep.*, III. Traduction d'Ém. David.
4. *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, p. 4.
5. *In Verr.*, II, 4, 60.



PAUL DUBOIS DEL. ET PINX. AMAND-DURAND SC.

« MES ENFANTS »

(Salon de 1876)

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Durand, Paris



PAUL DUBOIS DEL. ET PINX. AMAND-DURAND SC.

« MES ENFANTS »

(Salon de 1876)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Durand, Paris.



familières aux gens de lettres, sous toutes les latitudes; je l'ignore, mais le Romain s'exécute en conscience. Nous venons d'entendre Cicéron; dans l'intimité, il charge Atticus de lui acheter à tout prix des ouvrages grecs pour décorer ses villas; en public, il affecte de se connaître fort peu à ces misères, *non multum in istis rebus intelligo*, dit-il quelque part; qu'est-ce que Myron ou Polyclète? Il sait à peine leurs noms[1]; ces prétendus chefs-d'œuvre sont *des bagatelles, des joujoux bons pour amuser les enfants*[2]. Valère Maxime estime que le métier de peintre est une profession basse, *sordidum studium*[3], et Salluste n'est pas éloigné d'assimiler la passion des tableaux à l'ivrognerie et à la débauche[4]. Sénèque n'admet pas que la peinture et la sculpture soient rangées parmi les professions libérales, « à moins, dit-il, que l'on ne comprenne dans la même catégorie l'art du parfumeur, du cuisinier et de tous ceux qui emploient leurs talents pour nos plaisirs[5] »; quant à Juvénal, il déteste *la lie achéenne :* « Qu'est-ce qu'un Grec? un homme à tout faire : grammairien, rhéteur, géomètre, peintre, garçon de bain, augure, dânseur de corde, médecin, diseur de bonne aventure, il sait tous les métiers. Un Grec affamé montera au ciel, si vous l'ordonnez[6].

Ainsi va le chauvinisme romain; pour lui Apelle et Phidias sont des *petits radoteurs de la Grèce*[7], et le faubourien de Rome a bien raison, *il ne donnerait pas cent sous d'un cent de Grecs*[8].

Tout le monde étant d'accord, Rome déclare hautement que les lettres et les sciences seront seules reconnues comme professions libérales, c'est-à-dire dignes de l'homme libre. On abandonne à l'esclave, à l'homme du peuple les spécialités grecques, — la peinture, la sculpture et leurs dérivés, — pour les confondre avec les arts mécaniques. Désormais l'art sera divisé en deux catégories : l'art noble, le seul que l'on enseigne dans les écoles, et l'art servile ou plébéien.

Tel est le programme imposé par la métropole, colporté par la littérature, enseigné par le rhéteur, le philosophe et le jurisconsulte. Les sophistes se chargeront de la propagande en province; « ces hommes sans

1. *In Verr. de Signis.*
2. *Parad.*, V, 2.
3. Val. Max., VIII, 14, 6.
4. Sall., *Cat.*
5. Sen., *Lett.* 88. Cette opinion est d'autant plus remarquable que Sénèque est stoïcien et que, de son aveu, il combat la doctrine du Portique.
6. Juven., *Sat.*, III.
7. *Græculi delirantes*, Pétrone, *Satyr.*
8. Perse, V, 191.

goût et sans jugement, dit Winckelmann[1], placés dans toutes les chaires publiques de l'empire, pensionnés richement pour la force de leurs poumons, crioient contre tout ce qui n'étoit pas savant et ne regardoient un habile artiste que comme un bon manœuvre ».

Sous Domitien, Plutarque, appelé à Rome pour donner des conférences, trouve ce programme tout fait, l'adopte pour son compte et le propage au retour parmi les écoles grecques. Un siècle plus tard, Lucien élevé dans ces même écoles, converti par les sophistes et par le philosophe Nigrinus[2], répète à son auditoire les théories que Plutarque avait professées avant lui. Et Rome peut chanter victoire; son influence est si bien entrée dans les mœurs, la Grèce est si bas tombée, que voici deux hommes considérables, passionnés dès l'enfance pour tout ce qui est grec, qui, sans en avoir conscience, popularisent des principes imaginés par la rancune romaine pour humilier la Grèce en déconsidérant ses artistes.

II.

Mais allons plus avant, car pour apprécier la politique romaine, personnelle et tenace, il faut la suivre jusqu'au bout. En Orient, Clément d'Alexandrie et Théodoret professent « qu'il n'y a point de différence entre un peintre, un tailleur, un doreur et un cuisinier; que les arts, inventions dangereuses et inutiles, ont été imaginés pour des jouissances criminelles[3] ». Naturellement tous les Pères de l'Église s'emparent du préjugé romain pour combattre les artistes, grands pourvoyeurs de l'idolâtrie. Au ve siècle, le code Théodosien assimile le peintre au maçon, au plombier, à tous les ouvriers du bâtiment[4]. En Occident le divorce des lettres et des arts est un fait accompli. Malgré l'exemple d'Adrien et de Marc-Aurèle qui se piquaient de cultiver la peinture comme la philosophie et le droit, le peintre et le sculpteur, réunis en colléges, ne sortent pas de la condition servile que Rome leur a faite; ce sont des artisans dont les procédés se transmettent d'atelier en atelier. Dès le IVe siècle, le programme romain devient la règle obligée de toutes les écoles; il comprend la grammaire, la rhétorique, la dialectique, l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie; on ne parle pas des arts du dessin. La nouvelle formule prend le nom célèbre des *sept arts libéraux;* Marcianus Capella l'introduit en Afrique, Boèce et Cassiodore

1. *Hist. de l'art,* III.
2. Lucien, *Nigrinus.*
3. Ém. David, *Hist. de la peinture,* p 17. Éd. 1842.
4. Cod. Théod., *De excus., artif.* XIII, 4.

chez les Hérules et les Goths, Isidore de Séville en Espagne, Bède le Vénérable en Angleterre; si bien que l'esprit romain, survivant à Rome elle-même, finit par s'imposer à toutes les écoles du moyen âge.

Comme les autres provinces, la Gaule adopta la consigne et modela ses institutions sur le patron de la métropole. « Les Romains, dit Emeric David, pendant une domination de quatre siècles, firent dans les Gaules relativement à l'instruction publique ce qu'ils faisaient à Rome; ils honorèrent et encouragèrent beaucoup les belles-lettres, très-peu le commerce et point du tout les beaux-arts [1]. » La législation nouvelle introduite après la conquête ne se montra pas plus intelligente. Le second capitulaire de Dagobert fixe la composition pour le meurtre d'un orfévre ou d'un armurier *qui ont fait publiquement leurs preuves*, au même prix — quarante sols, — que pour le meurtre *d'un cuisinier ou d'un berger qui ont un aide* [2]. Telle était la condition de l'art et de l'artiste, quand l'Église entreprit de les sauver.

Depuis longtemps les communautés religieuses avaient pris pied dans l'industrie. Le monastère, en recueillant les gens de métier chassés par les envahisseurs, avait formé des ateliers consacrés dans le principe à la fabrication exclusive des objets du culte. Bientôt les invasions périodiques amenant de nouvelles recrues, l'atelier fut obligé d'étendre ses attributions pour occuper ce personnel supplémentaire; il élargit son enceinte et sa clientèle, créa des écoles, des succursales [3]. Insensiblement la corporation laïque disparaissait pour faire place à la confrérie religieuse [4].

Charlemagne favorisa cette évolution remarquable. On sait qu'après avoir appelé en Gaule les plus fameux littérateurs de la Péninsule, l'infatigable organisateur ramena d'Italie (787) une nouvelle colonie de maîtres habiles dans tous les arts. Quels étaient ces étrangers? Depuis cinquante ans la persécution des iconoclastes avait commencé; des peintres, des sculpteurs, des orfévres, des architectes, chassés de l'Orient, accouraient en Italie. C'étaient, pour la plupart, des religieux de l'ordre de Saint-Basile [5] qui avaient fondé ces grandes associations

1. *Influence des arts du dessin*, etc., 1842, p. 257.

2. Baluze, *Capitul.*, I, 79. — Abbé Texier, *Dict.*, p. 932.

3. Labarte, Coll. *Debruge-Dumesnil*, p. 213. — Texier, *Dict.*, p. 942.

4. Toutefois, dans certaines provinces, dans le Midi, par exemple, où l'organisation municipale et les traditions latines étaient plus vivaces, la confrérie laïque conserva toujours son ancienne activité.

5. Ém. David, *Hist. de la peinture*, p. 65. — Viollet-le-Duc, *Dict.*, Architecture, p. 120.

monastiques enseignant et pratiquant les arts, dont la tradition s'est perpétuée dans les couvents du Mont-Athos. La papauté leur ouvrait les bras et les employait à relever Rome de ses ruines[1]. Charlemagne comprit à son tour le parti qu'il pouvait tirer de cette émigration orientale pour organiser une renaissance dans nos provinces; il décida plusieurs de ces moines-artistes à le suivre, et les installa dans nos abbayes avec leurs procédés et leur discipline.

Ainsi l'Église prend possession des arts pour les associer aux lettres et aux sciences dont elle a déjà le monopole; elle s'apprête à sauver de la barbarie tous les éléments de la civilisation groupés sous sa main. Dès lors l'artiste, en se faisant religieux, change de condition et reprend sa place légitime à côté de ses pairs. L'atelier monastique, continué sous les successeurs de Charlemagne au milieu de l'anarchie la plus effroyable, repris et remanié au XI[e] siècle par les Clunisiens, devient une véritable école modèle, où les lettres et les arts, réunis pour la première fois sous le même toit comme il convient, traités d'égal en égal, sont cultivés et professés simultanément[2]; alliance heureuse et féconde dont l'initiative appartient à l'Église et que les temps modernes cherchent encore à réaliser.

Mais la tradition romaine avait la vie dure. Si l'Église élevait jusqu'à elle les arts enseignés par les siens, pour son service et dans son enceinte, ce privilége n'allait pas plus loin. Pour être devenus clercs, le peintre et le sculpteur ne sont pas encore anoblis. Un gentilhomme a le droit d'être un lettré comme Foulques le Bon, comte d'Anjou, Henri, comte de Champagne ou Geoffroy Plantagenet, *artibus imbutus septenis,* dit un poëte contemporain[3], il ne touchera jamais un ciseau ou un pinceau, sous peine de déroger[4]. Malgré les efforts intelligents de l'Église, l'ancienne distinction des arts nobles et roturiers n'est pas encore entamée; le programme scolaire se renferme toujours dans le *trivium,* c'est-à-dire la grammaire, la rhétorique, la dialectique, et le *quadrivium* ou l'arithmétique, la géométrie, la musique et l'astronomie. On n'imagine pas que le cercle des connaissances intellectuelles puisse comprendre d'autres catégories; et le miniaturiste, comme l'imagier, chargés de repré-

1. Ém. David., *Hist. de la peinture,* p. 65.

2. Courajod, *École royale des élèves protégés,* p. XIV et suiv. — L. Maitre, *Écoles monastiques,* etc., p. 249 et suiv.

3. V. Steph., *Carmen de Gaufrido comite Andegavensi,* ap. L. Maitre, p. 256.

4. On se rappelle la célèbre exception consentie au X[e] siècle en faveur des gentilshommes verriers.

senter les allégories des arts dans les livres et sur les monuments, reproduisent invariablement les sept figures traditionnelles [1].

Ainsi, depuis Marcianus Capella jusqu'à Alcuin, depuis Alcuin jusqu'à Abélard, toutes les écoles se transmettent scrupuleusement l'héritage romain sans le modifier [2]. Philippe-Auguste, en constituant l'Université (1200), consacre une dernière fois la coutume séculaire qui devient la loi obligatoire et définitive de l'enseignement. Désormais le corps universitaire aura seul le privilége de l'instruction publique et son programme sera le *trivium* et le *quadrivium*. En d'autres termes, les anciennes prérogatives des sept arts et l'exclusion des arts du dessin sont officiellement confirmées [3].

Quelle fut à ce moment l'attitude de nos maîtres? La corporation indépendante venait de se constituer à l'image des communes; l'artiste affranchi de la tutelle monastique était libre ; son premier mouvement fut de protester à sa manière. Estimant que le savant ou le lettré ne lui sont supérieurs ni par la naissance ni par le talent, et qu'il a bien le droit de s'afficher à leur côté sur les monuments sortis de ses mains, il ajoute résolûment deux nouvelles figures, — l'architecture et la peinture, — au cortége habituel des arts libéraux. Dans tous les édifices de la fin du XII[e] et des premières années du XIII[e] siècle, à la porte centrale de Sens, au portail occidental de Laon, sur le porche septentrional de Chartres, le maître maçon et le peintre-imagier prennent place, pour la première fois, entre le géomètre, le grammairien et l'astronome [4].

Est-ce à dire que nos maîtres comptaient se mettre en campagne pour sortir de leur condition et marcher enfin de pair avec les arts privilégiés? La protestation était faite et, le premier moment d'effervescence une fois passé, ils renoncent à une revendication prématurée. Aussi bien l'école avait mieux à faire : au sortir du cloître elle était encore semi-romaine; pour achever de se naturaliser française, elle devait rester

1. *Hortus deliciarum,* manuscrit brûlé par les Prussiens au siége de Strasbourg. — Voussures de la porte de droite, façade ouest de la cathédrale de Chartres.

2. L. Maitre, *Écoles épisc.,* p. 207.

3. ... « quædam artes dicuntur liberales quod non nisi liberis licebat eas addiscere; ut que volunt liberum ab omni curâ et sollicitudine, unde pauperes studere non possunt, quod non sunt liberi ab omni cura, propter defectum rerum temporalium, etc. ... artes dicuntur mechanicæ quasi adulterinæ respectu liberalium. » *Catholicon Joannis Januensis,* composé en *1286*.

4. Viollet-le-Duc, *Dict.,* Arts libéraux. Il faut aussi remarquer qu'à partir de cette époque les architectes commencent à signer leurs œuvres, soit en gravant leur nom, soit en reproduisant leur portrait.



populaire et prendre racine dans le cœur du pays. Si l'art ogival est profondément gaulois par l'accent, la franchise et le bon sens, il le doit à l'intimité de l'art et du métier, de l'intelligence qui conçoit et de la main qui exécute, de l'artiste et de l'artisan. En répudiant son origine démocratique, en cherchant ses alliances dans les classes privilégiées, comme le fit plus tard l'Académie de peinture, l'école française se compromettait sans retour et perdait ses plus belles journées.

Mais un siècle après saint Louis, on peut déjà pressentir l'esprit nouveau. Sous l'influence des Valois, la cour de France devient la plus brillante de l'Europe, l'artiste commence à faire figure dans la haute domesticité royale[1]; Raymond du Temple est *le bien-aimé sergent d'armes et maçon* de Charles V; Colart de Laon a le titre de *varlet de chambre* du duc d'Orléans; les ducs de Berri, d'Anjou, de Bourgogne, de Guienne forment de grandes collections; René d'Anjou ne dédaigne pas de tenir le pinceau; Charles VII accorde à la corporation des peintres de nombreux priviléges[2]. Encore quelques années et la Renaissance fera son entrée dans le monde escortée d'un merveilleux état-major de peintres, de sculpteurs, d'architectes et traînant à sa suite les rois, les princes et les peuples.

Sans doute l'occasion était belle et la revanche facile; au bruit de la jeune armée triomphante les préjugés vermoulus du moyen âge allaient s'écrouler comme au son des trompettes les murailles de Jéricho; détrompez-vous. Le vieil esprit romain ne se tient pas pour battu; sorti des ruines avec la Renaissance, il s'empare encore une fois de l'opinion et gouverne de plus belle la cour et l'école.

Barthélemy de Chasseneuz, qui fut conseiller du roi François I[er] et président du parlement de Provence, s'exprime en ces termes dans son *Catalogus gloriæ mundi*[3] : « Tout le monde est d'accord sur ce point qu'il y a seulement sept arts libéraux, ainsi nommés d'abord parce que *seuls* ils rendent l'homme libre des spéculations basses et que *seuls* ils le conduisent à la sagesse; en second lieu parce qu'ils requièrent une âme libre *à la différence des arts serviles et mécaniques,* où l'ouvrier travaille plus par le corps que par l'esprit; enfin parce qu'on les enseigne aux enfants libres et nobles. » Voilà qui est parfaitement romain et Sénèque n'eût pas mieux dit. Quant aux arts *mineurs ou mécaniques,* Chasseneuz les classe dans l'ordre hiérarchique suivant : l'agriculture, l'orfévrerie, l'im-

1. Renan, *Hist. litt.,* p. 208.
2. Savary, *Dict. du commerce,* Peintres.
3. *Decima pars,* 187.

primerie, l'alchimie, la filature, la charpente, la taille des pierres avec la sculpture, l'art des couleurs comprenant la teinture et la peinture, le commerce, la vénerie et l'art théâtral [1]. On a besoin de se rappeler que Chasseneuz est un homme grave pour ne pas sourire à ces enfantillages. L'illustre Budé est encore plus net : dans un de ses traités [2], se souvedant de Juvénal, il écrit sérieusement que les artistes sont la lie des villes, *artifices sunt fæces urbium.*

Je n'ignore pas que le dédain des lettres pour les arts, — leur indifférence, si vous voulez, — passe pour un trait de notre caractère. On nous oppose Vasari et les Italiens, comme si la situation faite aux artistes par le moyen âge, conséquence de la tradition romaine, n'était pas commune à toutes les races latines. On fait valoir les institutions républicaines de l'Italie, la belle émulation de ces villes rivales formant des régions d'art indépendantes [3] et se disputant les hommes de talent à coups d'honneurs, d'égards et de pensions; d'où la conclusion que l'art doit nécessairement rencontrer plus de considération et s'épanouir plus volontiers dans un sol si fertile en Vasaris et en petites républiques.

Si je ne me trompe, la politique n'a que faire ici. L'art est une plante capricieuse qui pousse où bon lui semble et sous tous les régimes; donnez-lui pour maîtres Périclès ou saint Louis, Léon X ou les Médicis, plantez-la chez les rois Maures ou dans les villes libres de Hollande, peu lui importe. J'ignore si les démocraties modernes lui conviendront plus tard; pour le moment, le climat républicain de la Suisse et des États-Unis ne paraît pas avoir ses préférences. En ce qui touche Vasari, nos voisins ont eu la bonne fortune de le rencontrer à point nommé et ils en ont tiré parti; mais on aurait tort de le considérer comme un produit normal de la culture italienne, c'est un accident. Vasari n'a pas de similaires, ni au moyen âge, ni à la renaissance; comme son compatriote l'Arétin, il est l'*Unico.*

D'ailleurs, à quoi bon nous proposer les Italiens comme modèles? Leur admiration est plus expansive, leur enthousiasme plus tapageur, j'en conviens; est-ce à dire qu'il soit plus éclairé? Laissons de côté les grands noms et les anecdotes fameuses : en France, comme en Italie, les talents exceptionnels ont toujours rencontré des hommages à leur mesure; mais tous les Mécènes au petit pied ne sont pas des Léon X,

1. *Catal.*, p. 213 et suiv.
2. *De asse*, f. 139.
3. E. Renan, *Hist. litt.*, II, 213.

ni tous les peintres des Raphaël. Le Castiglione avoue que, de son temps, la peinture passait pour *un art mécanique peu convenable à un gentilhomme*[1]; et Laurent de Médicis lui-même disait au Graffione qu'*avec des écus on fait des artistes*, sur quoi l'autre répliquait fièrement : *Non pas, ce sont les artistes qui font les écus*[2]. Voilà des appréciations qui ne sont pas à l'avantage de la noblesse italienne. Quant aux Universités chargées de l'enseignement public, elles se tiennent sur les hauteurs, marquant avec soin la distance qui sépare les arts nobles de tous les métiers subalternes. En vain l'école se transforme et couvre l'Italie de chefs-d'œuvre sans précédents, en vain les immortels précurseurs de l'art nouveau

Versent des torrents de lumière
Sur leurs obscurs blasphémateurs,

Bartholomeo Cepolla, jurisconsulte de Padoue[3], place le peintre et le sculpteur dans l'ordre mineur, *minores, ignobiles seu plebeii*, à côté du cabaretier, du laboureur, du marbrier et du matelot[4]; et Augustin de Rome enseigne publiquement que *le cuisinier d'un prince passe avant n'importe quel artiste*[5]. C'est exactement le langage que Chasseneuz et Budé devaient tenir un demi-siècle plus tard; tant il est vrai que, loin d'accuser la France d'avoir seule méconnu la dignité de ses artistes, il serait plus logique de convenir que, venus après l'Italie, nous avons subi son influence et suivi son exemple.

Au demeurant, nos vieux maîtres s'inquiétaient médiocrement de ces distinctions puériles, derniers souvenirs de la scolastique du moyen âge. A la fois peintres et lettrés, sculpteurs et géomètres, architectes et ingénieurs, ils avaient un pied dans les deux camps. Que Ronsard, dans un accès de jalousie, « blasme le Roy de ce que les bénéfices se donnoient à des maçons et *autres plus viles personnes;* qu'il taxe particulièrement un de l'Orme, architecte des Tuileries, qui avoit obtenu l'abbaye d'Ivry[6] », Philibert de l'Orme laissera dire; c'est un maçon, soit,

1. « Laqual (pittura) hoggidi forse par mecanica et poco conveniento a gentilhuomo. » *Corteg.*, I.

2. Ed. Fétis, *l'Art dans la société et dans l'État*, p. 57.

3. Mort en 1474.

4. *Tractatus de re militari et duello*, VII.

5. Augustin de Rome, mort en 1443. — *Catalog. gloriæ mundi*, p. 231. « Etiam coquus principis, ut dicit Romanus singulari suo 649, præferri debet cuicunque plebeio et artifici. »

6. Binet, *Œuvres de Ronsard*, p. 1153.

mais doublé d'un savant et d'un écrivain plein de bon sens. Palissy fait un cours public de géologie et sait écrire au besoin des pages de haute éloquence; Jean Goujon et Jean Cousin sont des géomètres consommés, qui parlent à leurs lecteurs en fort bons termes. Admis dans l'intimité du prince, recherchés par les grands, instruits et bien élevés, ils se moquent du jurisconsulte et ne lui demandent pas son avis sur la position sociale qu'ils doivent occuper.

Mais pour un petit nombre de talents privilégiés dont l'autorité s'imposait à la cour, il s'en faut que le corps lui-même fût dégagé de son enveloppe roturière. Catherine de Médicis peut « esquicher et portraire elle-même [1] »; elle est étrangère, agit à sa guise et se moque du qu'en dira-t-on; d'ailleurs *fille de marchand* et de petite noblesse, comme on le disait tout haut à la cour de France. Personne ne songe à l'imiter et nos artistes ne font pas d'élèves parmi les gens du monde. Je veux croire que l'ancienne formule est bien usée, qu'elle n'est plus qu'une thèse philosophique à l'usage des écoles; l'opinion publique résiste encore, elle n'admet pas la peinture ni la sculpture parmi les professions libérales. Geoffroy Tory, dans son Champfleury [2], ne reconnaît que les sept arts classiques; François Briot lui-même, qui travaillait dans la seconde moitié du siècle, représente encore les sept allégories autour de son plat de la Tempérance [3], et Christophe de Savigny, composant en 1587 un traité sur les arts libéraux [4], ne mentionne ni la peinture, ni la sculpture, ni l'architecture.

Henri IV eut l'honneur de comprendre le premier le mot du Graffione que *les artistes font les écus*. Le bon roi n'était pas un *dilettante* à coup sûr, mais un esprit politique prêt à faire, par raison d'État et pour le bien public, ce que ses prédécesseurs faisaient par sentiment et pour leur propre gloire. Il résolut d'appeler à Paris et de loger au Louvre les plus excellents maîtres de France et de l'étranger « pour faire comme une pépinière d'ouvriers de laquelle, sous l'apprentissage de si bons maîtres, il en sortiroit plusieurs qui par après se répandroient dans le royaume et qui sçauroient très-bien servir le public [5] ». « Le dessin de ce prince, dit encore Sauval [6], étoit de loger dans son Louvre les plus

1. Phil. de l'Orme, *Arch.*, Préface.
2. Ed. 1549.
3. Le huitième cartouche représente Minerve ou la Sagesse.
4. *Tableaux accomplis de tous les arts libéraux*, etc., par Christofle de Savigny, à Paris, par Jean et François de Gourmont... 1587.
5. Préambule des *Lettres patentes* du 22 déc. 1608.
6. *Hist.*, II, 41.

grands seigneurs et les plus excellents maîtres du royaume, afin de faire comme une alliance de l'esprit et des beaux-arts avec la noblesse et l'épée. »

Pour le coup le programme est neuf et grandiose; Platon lui-même n'allait pas jusque-là. Par malheur les logements se trouvèrent insuffisants et les artistes furent seuls installés dans les galeries du Louvre. Mais l'heure avait sonné : le vieil édifice, bâti par la jalousie romaine et respecté par le moyen âge, tombait en poussière. Marie de Médicis arrivait en France pour « faire de l'amour de la peinture la vertu obligée du courtisan[1] »; Rubens était accueilli comme un grand seigneur. Quelques années plus tard, Simon Vouet, comblé d'honneurs, donnait des leçons de dessin à Louis XIII, et *monsieur le baron de Fouquières*, comme l'appelait le Poussin, ne peignait que l'épée au côté. En prenant son appui dans les classes élevées, le peintre échappait de jour en jour à la domination tyrannique et bourgeoise de la maîtrise; d'autre part celle-ci, voyant d'un œil jaloux ces parvenus logés au Louvre, qui se passaient d'elle et faisaient concurrence à son monopole[2], les poursuivait sans relâche et par ses tracasseries provoquait une rupture. Un groupe d'artistes indépendants se mit en avant et fonda l'Académie de peinture (1648).

Je n'ai pas à revenir sur ce que j'ai dit ailleurs à ce propos[3]. On se trompa des deux côtés : la maîtrise, en poussant à bout des artistes dont elle avait besoin pour la diriger, l'inspirer, relever la vulgarité des conceptions purement industrielles; le peintre et le sculpteur, en formant une aristocratie indépendante, condamnée à s'isoler chaque jour davantage, sans pouvoir désormais se retremper aux sources vives et nationales. Après une expérience de deux siècles, l'art et l'industrie peuvent apprécier ce que la séparation leur a coûté. Toutefois ce régime avait alors un correctif qui lui manque aujourd'hui. Les plus habiles parmi les peintres, les orfévres, les sculpteurs, les ébénistes, etc., enrégimentés sous les ordres de Lebrun, habitaient ensemble le Louvre ou les Gobelins. Encore bien que le drapeau fût différent, puisque les uns tenaient à l'Académie, les autres à la maîtrise, l'unité de commandement, les relations de voisinage maintenaient l'esprit de corps, la discipline, la communauté des efforts, et l'influence se répandait des manufactures royales sur tous les ateliers de province. Du jour où, le faisceau étant

1. L. Vitet, *Eust. Lesueur*.
2. Courajod, *École royale*, etc., XLVII et suiv.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, août 1870, Corn. Saturninus.

rompu, l'armée n'a plus reconnu ni chef ni mot de ralliement, la division a porté ses fruits; on a compris quelle faute on avait commise.

Au surplus, en rompant la vieille alliance avec la maîtrise, les premiers académiciens poursuivaient un but qui méritait bien quelques sacrifices : ils voulaient « rendre leur profession libre de toute servitude[1] », organiser l'art, lui assurer dans l'avenir une existence propre, un enseignement public, remplacer enfin la protection précaire et personnelle du prince, par la protection impersonnelle et permanente de l'État. Ils eurent la gloire de réussir. Quinze ans après sa fondation, l'Académie, dotée et constituée comme corps enseignant, devient une institution d'État[2]; en 1666 Colbert fonde l'Académie de France à Rome, en 1667 la manufacture et l'école des Gobelins, en 1671 l'Académie d'architecture; enfin, en 1676, de nouvelles lettres patentes autorisent l'établissement d'académies provinciales.

Ainsi l'œuvre est *reconnue d'utilité publique*. Les arts, relevés de leur ancienne déchéance, reprennent rang à côté des lettres et des sciences, et possèdent au même titre une Académie, un enseignement officiel, le patronage de l'État; ils ont droit aux mêmes priviléges, à la même considération. Vingt siècles après Aristote, les dictionnaires de Furetière et de Savary inscrivent, *pour la première fois*, l'architecture, la peinture et la sculpture parmi les arts libéraux[3].

EDMOND BONNAFFÉ.

(*La suite prochainement.*)

1. Guillet de Saint-Georges, *Discours sur la vie d'Eust. Lesueur.*
2. Courajod, *École royale*, etc., p. 2.
3. *Dictionnaire* de Furetière 1690, de Savary 1723.

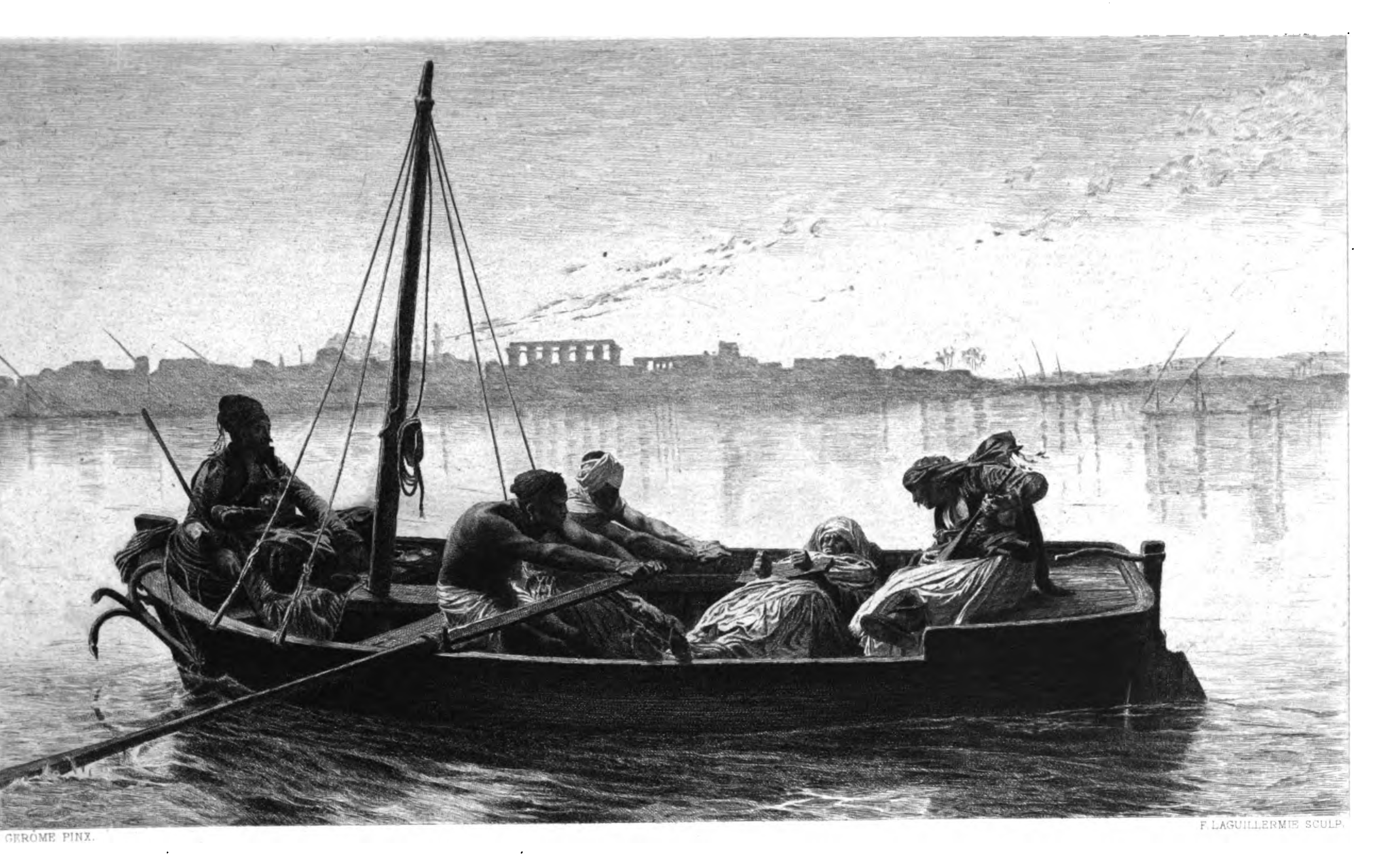


LES ARTISTES CONTEMPORAINS

GÉROME



Le Salon de 1847 a dû laisser quelques traces dans la mémoire de ceux que l'âge condamne à se souvenir. Mais combien sont-ils aujourd'hui qui se souviennent du Salon de 1847? Il y a de cela trente années ou peu s'en faut. *Grande ævi spatium!* Depuis, bien des illustres d'alors sont descendus dans la tombe ou dans l'oubli. En 1847, Delacroix avait exposé une de ses meilleures œuvres : *Les Naufragés dans la barque*, mais Couture éclipsa tout : il fit paraître l'*Orgie romaine*. Ce fut un coup d'éclat; il sembla alors un coup de maître. Les journaux célébrèrent sans désaccord le nom du nouveau Messie, les ateliers envoyaient des députations stationner aux pieds du chef-d'œuvre, et le public subjugué par cet art brillant qui ne choquait pas, lui, ses vieilles habitudes et son paisible tempérament, ce public nombreux et incertain des premiers jours faisait écho aux fanfares des enthousiastes. En temps-là un homme régnait dans la critique. Sa plume incomparable-



GÉRÔME PINX. F. LAGUILLERMIE SCULP.

LE PRISONNIER.

(Musée de Nantes)

Imp. A. Salmon, Paris.





GÉRÔME PINX. F. LAGUILLERMIE SCULP.

LE PRISONNIER

(Musée de N[illegible])

[illegible] Imp. A. Salmon, Paris.

ment habile était un sceptre; sceptre redouté, dont chacun enviait les caresse et sollicitait les coups; on ne craignait que son oubli. Heureusement Th. Gautier était bon et il exerçait son pouvoir avec bénignité. De l'atelier de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère* à celui du peintre du *Massacre de Scio*, il promenait ses pas, sans trouble d'examen, sans parti et presque sans préférence. Coloristes et dessinateurs paraissaient égaux devant lui; même contre l'Institut, il n'avait pas de préjugés. Chose rare! car en 1847 on entendait encore pétiller dans le lointain les derniers bruits de la grande bataille des romantiques et des classiques, au milieu de laquelle séide de l'auteur d'*Hernani*, Th. Gautier, avait combattu avec acharnement. Depuis, soit lassitude, soit mollesse de conviction ou bénéfice d'âge, il s'inclinait plus volontiers devant tous les partis. Chef des choristes en présence de M. Ingres, il ne démontait pas sa lyre lorsque paraissait un tableau de son rival détesté, et les clameurs des deux camps ennemis ne servaient qu'à chauffer son lyrisme éclectique. Toutefois ce doux aristarque gardait, par moments, certaines préférences : s'il saluait de loin et à larges bras les soleils couchants, plus volontiers il courait pour voir lever les aurores. Astronome, il se fût voué à la recherche des étoiles; sa joie n'était jamais si grande que, lorsque dans cet amas de toiles sous lequel chaque année on cachait, au Louvre, les chefs-d'œuvre des maîtres, il parvenait à découvrir quelqu'innomé, victime injustement hissée par l'administration dans les hauteurs de la frise. Plus obscure était la place, plus éclatante s'affichait la protection du patron, plus ardente la poussée contre l'ignorance ou la malveillance des juges. Or, peu de temps après l'ouverture de l'Exposition, lorsque chaque jour et chaque journal grandissaient le succès de Couture, on lisait dans un des feuilletons de la *Presse* sous la signature de Gautier : « Il faut marquer de blanc cette année heureuse. Un peintre nous est né, il s'appelle Gérôme. Aujourd'hui je vous dis son nom, et je vous prédis que demain il sera célèbre. » Et de sa meilleure plume, et comme il savait le faire, il copiait le *Combat de coqs*. À l'aide de ses mauvais yeux, à vingt mètres au-dessus du regard du chercheur, il l'avait découvert.

Il ne s'était pas trompé sur la valeur de l'œuvre ni sur celle de l'artiste.

Chacun se rappelle cette idylle charmante. Le chef des néo-grecs, ignorant du titre onéreux dont on allait bientôt le décorer, s'y révélait du premier effort avec sa naïveté étrange et son habileté de main déjà consommée. Rien de plus simple que cette composition. Une jeune fille et son compagnon animent au combat deux coqs. C'est un match anglais sous le soleil de Sicile. Au loin, la mer bleue, et pour tout décor et

comme moralité du sujet, un tombeau. Le jeune peintre avait-il prétendu, à la façon du Poussin, nous montrer la vanité de toute gloire, ou simplement faire, à côté de l'antique, une étude de nu? Le jury trouva-t-il la leçon prétentieuse ou mal dessinée? il ne révéla pas le secret de son dédain. Les premiers levers de la gloire sont du reste communément enveloppés de brouillards, toujours est-il que les coqs, emportant avec eux le nom de leur auteur, étaient allés se perdre, à cette place maudite qu'une vieille consigne bien connue semblait assigner pour punition sans appel à ceux qui trop ouvertement trahissaient leur faiblesse, souvent moins coupable qu'un essai d'indépendance ou une velléité d'originalité. Quand une main puissante ne vous tirait pas de cette ombre, on y restait enfoui jusqu'à la fin. Combien, faute de secours, n'en descendirent jamais, qui succombèrent au découragement et acceptèrent leur défaite à la veille peut-être d'une victoire méritée! Le premier sourire de la chance à ce jeune homme digne de sa fortune future, ce fut donc l'article de Gautier. On savait que le maître critique n'abandonnait jamais ceux que, disait-il, il avait inventés.

Au lendemain de ce feuilleton à sensation, journalistes et curieux coururent voir le *Combat de coqs*. Soudain les yeux s'ouvrirent, l'inconnu devenait célèbre en un seul jour, et la prophétie était accomplie. Gérôme avait à peine vingt-trois ans. Gautier, en bon stratégiste, révéla cette jeunesse. Il savait bien qu'elle doublerait le succès de son protégé.

I.

Qu'était-ce donc que ce débutant dont l'entrée en scène était accueillie par un tel applaudissement, et si facilement consenti? D'où venait-il? — Léon Gérôme était né à Vesoul, première chance. Malheur aux natifs de Paris, la ville marâtre qui abandonne, qui ne connaît même pas ses enfants. A Vesoul encore il commença ses études, mélange à dose inégale de latin, de grec et de dessin. En dessin, il remportait tous les prix. A Paris qui s'en fut occupé? A Vesoul, chacun parlait de l'enfant prodige. Son père était orfèvre; même en province, c'est un état qui touche à l'art. De là, sans doute, une bonne volonté plus facile pour les inclinations aventureuses de l'artiste en herbe, bonne volonté qui n'était pas sans mérite : il y a quarante ans, les peintres vendaient mal leurs tableaux, quand ils les vendaient, et la vocation de l'art intimidait, non sans raison, la prudence des parents. Disons-le à la louange du père de Gérôme, il donna le premier des arrhes à l'inconnu. Dans un voyage à Paris, il osa



SENTINELLE, PAR M. GÉRÔME.

(Dessin exécuté pour le tableau des *Têtes coupées exposées à la porte d'une mosquée.*)

acheter lui-même une boîte de couleurs et l'apporta bravement en récompense au premier élève de la classe de dessin du collége de Vesoul ! c'était mettre le feu aux poudres. Gérôme entreprit immédiatement une copie d'un tableau de Decamps, égaré dans ces parages lointains. Cette copie fit événement. Le hasard se mit de la partie, il avait amené dans la petite cité un ancien ami de Paul Delaroche, on lui montra comme à un juge les essais du néophyte, il en fut satisfait et précipita lui-même les dernières résolutions, et Léon fut envoyé à Paris avec deux choses dans son bissac : une lettre de recommandation pour l'auteur de Charles Ier et douze cents francs; de quoi vivre un an et acheter du talent : c'était peu et c'était beaucoup; dans ce temps-là on se tirait très-bien d'affaire avec ce peu, on citait même, dans les ateliers de la Capitale, des riches qui n'avaient pas un si beau revenu.

L'atelier de Paul Delaroche tenait alors le premier rang parmi les écoles d'enseignement. L'État n'en patronnait aucune. Le maître, dans tout l'éclat de sa renommée, exerçait sur ses élèves une autorité qu'il ne laissait pas discuter. Gérôme réfléchissait déjà, il accepta le joug sans hésitation. Du reste, entre lui et son maître plus d'une affinité et, à la distance d'âge, une certaine conformité de caractère établirent vite la sympathie. Delaroche distingua ce jeune homme à la figure intelligente et résolue, travailleur infatigable et praticien promptement habile. Il y avait quelque mérite à se faire remarquer dans ce nombreux bataillon où brillaient déjà, au delà des murs de l'atelier, Damery, Picou, Jalabert et Hamon. Gérôme devint en peu de temps une sorte de chef dont ses camarades reconnaissaient les qualités originales et subissaient l'influence; il vécut trois ans dans ce milieu. Mais, hélas! l'atelier ne reste pas toujours le sanctuaire paisible de l'étude. Le calme est quelquefois antipathique à l'âge de l'imagination, et ces soixante jeunes gens n'en manquaient pas. Tous ne l'employaient pas de la même manière. On travaillait bien ; pendant quelques heures c'était un dérivatif, mais il y avait les instants des repos, instants dangereux, pendant lesquels la fougue contenue s'échappait. Puis certaines traditions se perdent difficilement; celle des *charges* était encore fort en honneur, elle fournissait matière à de bonnes plaisanteries. Les inventeurs y trouvaient un plaisir extrême, beaucoup plus que l'étranger de passage dans la rue Mazarine ou sur le quai Conti; de là des conflits. Le bruit en arrivait souvent jusqu'à l'oreille du maître; il se fâchait. On semblait se soumettre, on promettait d'être plus sage et on recommençait le lendemain. Que ceux qui furent sans péché jettent à ces indociles la première pierre. Malheureusement un triste événement survint qui changea en un drame

retentissant ces comédies déjà fatigantes pour Delaroche, qui, indigné, désolé de la mort d'un *nouveau*, victime peut-être des épreuves souvent dures de l'admission, ferma son atelier et renvoya indistinctement les innocents et les coupables. Pendant ce temps-là, Gérôme était à Vesoul;



ÉTUDE DE CHAMEAU.

(Dessin fait en Égypte par M. Gérôme, gravé par M. Vallette.)

lorsqu'il revint, le maître lui dit : « Je ne veux plus d'élèves, tu entreras chez Drolling, tu t'y prépareras au concours de Rome. — « Je n'entrerai pas chez Drolling, répondit résolûment le jeune homme. Je n'accepte pas deux maîtres. Vous allez à Rome, j'irai avec vous, si vous le permettez, derrière vous, si vous me repoussez; avec douze cents francs

on peut vivre là-bas, puisque cela suffit pour vivre à Paris ». Comment se fâcher de cette résistance et de cette confiance? Le maître et l'élève partirent ensemble.

Ce premier séjour dura un an : temps heureux et bien employé. Gérôme déjà s'interrogeait, il connaissait ses côtés faibles ; il savait qu'il ne savait pas grand'chose. Il se le répétait chaque jour, et à vingt ans il en était déjà humilié.

Figures, paysages, architecture, il aborda tout de front. Sa santé chancelante profita de cette ardeur généreuse, et sa volonté elle-même prit des forces inconnues jusque-là.

Par un beau jour, il peignait au Forum cette vue incomparable qui, des marches du Capitole en passant sur les ruines du temple d'Adrien et le Colisée, s'étend jusqu'aux monts Albains. Les fouilles nouvelles en ont gâté les premiers plans et arraché les belles verdures. Il y a trente ans, Claude Lorrain eût encore reconnu son chef-d'œuvre. Tout artiste y venait faire sa première station d'enthousiasme. L'étude avançait rapide, facile. Quand elle fut achevée, on pouvait s'en montrer content. Gérôme trouva qu'il l'était trop « Ce qui se fait si vite ne doit rien valoir », et, en se disant ces mots sévères, du revers du couteau, il emportait le travail de la journée, travail non sans fruit, puisque du même coup le jeune homme avait appris à voir sans complaisance et à vouloir sans hésitation. Le membre de l'Institut a quelquefois raconté cette petite anecdote à ses élèves. Elle est d'un bon enseignement et elle explique d'avance l'artiste et certaines faces de son talent.

Cependant le père de Gérôme avait une forme précise d'ambition pour son fils. A un certain âge, on se contente mal des espérances et des promesses, il voulait, après quatre ans d'efforts, des résultats. Le prix de Rome le tentait pour deux. Il fallait obéir, et comme le nom d'un maître était nécessaire si l'on se présentait au concours, le nouveau compétiteur vint se présenter chez Gleyre. Malgré qu'il eût retrouvé là bon nombre de ses anciens camarades, il ne put se résigner à rester avec eux plus de trois mois. La science de l'auteur du *Soir de la vie* lui parut-elle insuffisante? question délicate sur laquelle Gérôme a toujours gardé un silence respectueux. Cependant le futur peintre du *Combat de coqs*, à vingt et un ans, connaissait assez son métier pour se passer des conseils et des exemples du peintre du *Départ des Apôtres*, et peut-être s'en était-il aperçu. Il revint trouver Paul Delaroche. Ce nouveau rapprochement dura un an, pendant lequel l'aide ébaucha pour le maître : le *Passage des Alpes par Charlemagne*, aujourd'hui dans le musée de Versailles.

Mais la famille ne lâchait pas prise : Rome, répétait-on de Vesoul, Rome avant tout! Gérôme se présenta au concours. Reçu l'un des premiers à l'esquisse, il échoua dans l'exécution de la figure. Il comprenait déjà la nature à sa manière, manière originale, mais un peu sèche et sans éclat; son étude ne pouvait supporter la comparaison avec celles de concurrents qui s'appelaient Benouville, Cabanel, Lenepveu, rompus au vieux métier de logiste et connaissant tous les secrets de la grammaire



BUFLE, ÉTUDE PAR M. GÉRÔME.

(Dessin gravé en fac-simile, par M. Vallette.)

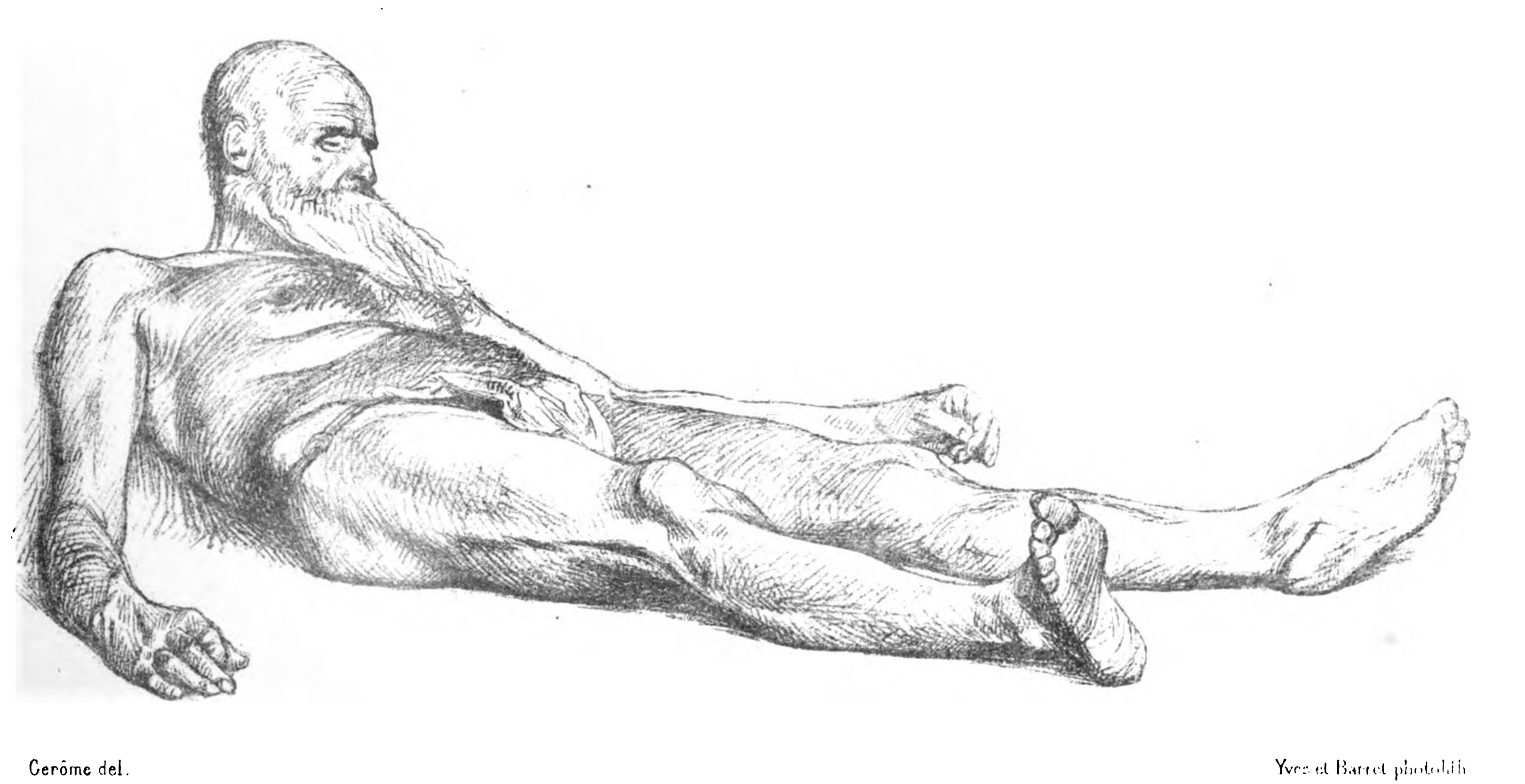
d'école que Paul Delaroche dédaignait et dont il ne se souciait guère d'enseigner les roueries. Gérôme ne perdit pas courage. Pour se préparer à de nouvelles luttes, il entreprit de s'essayer à l'exécution de deux figures nues de grandeur naturelle. — Ce fut là l'origine du *Combat de coqs*. — Gérôme s'était mis au travail sans autre désir que celui d'étudier et sans songer à un autre but. Il voulait apprendre, et pour mieux y réussir, il regardait avec une naïveté scrupuleuse le modèle qu'il avait choisi. Son œuvre naissante lui paraissait médiocre, il s'en consolait toutefois. « J'essaie de peindre en honnête homme, disait-

il à son maître, mais je sens bien que je ne suis pas encore assez habile pour le prouver. Tout cela est plat, maigre, incolore. » Delaroche trouvait la critique fondée, il le louait de sa modestie et de sa clairvoyance, mais les qualités de style, l'originalité, l'élégance de l'exécution le rendaient plus indulgent. « Tu as raison, lui dit-il, tu feras mieux une autre fois, en attendant expose ton tableau. » Grand étonnement de Gérôme. Nous avons dit comment le succès de l'élève justifia la confiance et la hardiesse du professeur.

A la suite de l'Exposition de 1847, le jury, averti, fit l'effort de décerner à Gérôme une troisième médaille. Cela ne sonnait pas si haut que le prix de Rome, mais à Vesoul on s'en contenta sans doute, et il ne fut plus question de concourir. D'ailleurs l'auteur du *Combat de coqs* était désormais bien en vue et sûr de l'attention publique; son séjour en Italie ne rapportait pas toujours autant aux lauréats; il s'agissait seulement de ne pas déchoir.

Cependant le plus difficile était fait. Sans trop d'hésitation Gérôme avait trouvé sa manière et son procédé. Il n'en devait plus changer. A vingt-cinq ans de distance on reconnaît sur le tableau du *Frédéric mélomane* la même main qui allait exécuter l'*Anacréon.*

Dans l'atelier de Delaroche on étudiait beaucoup l'antiquité, surtout l'antiquité grecque : Phidias était en grand honneur, et les vases étrusques une source inépuisable d'inspirations et d'imitations. On ne méprisait pas l'étude de la nature, mais on la voyait le plus souvent à travers les souvenirs du siècle de Périclès ; on regardait le modèle, mais moins pour rendre l'éclat et la couleur de la vie que pour retrouver sur lui la forme ennoblie des héros d'Athènes ou d'Égine. L'enseignement d'Ingres était plus large : le génie de Raphaël lui servait de sauvegarde contre les entraînements de l'archéologie, il lui devait une vue saine de la beauté vraie, et sous la protection de ce maître à nul autre pareil, il avait uni, alliance pleine d'originalité, la simplicité de l'art antique et son incomparable dignité avec la sincérité et l'accent du naturalisme moderne. Aussi exigeait-il de ses élèves une obéissance absolue de copiste devant un membre même appauvri, même déformé. Jusque dans sa couleur en apparence systématique, on retrouvait le témoignage de son amour pour la vérité. Paul Delaroche s'était bien efforcé d'atteindre, à sa manière, cet idéal dangereux : dans l'*Hémicycle* il avait, sans fausse honte, montré sa déférence pour le peintre d'*Homère déifié.* Mais soit doute, soit respect, il laissait à ses élèves plus de liberté qu'il ne s'en permettait lui-même. Gérôme, à son insu peut-être, poussait jusqu'au système la simplification du modelé, de là un certain vide dans l'exécution du mor-



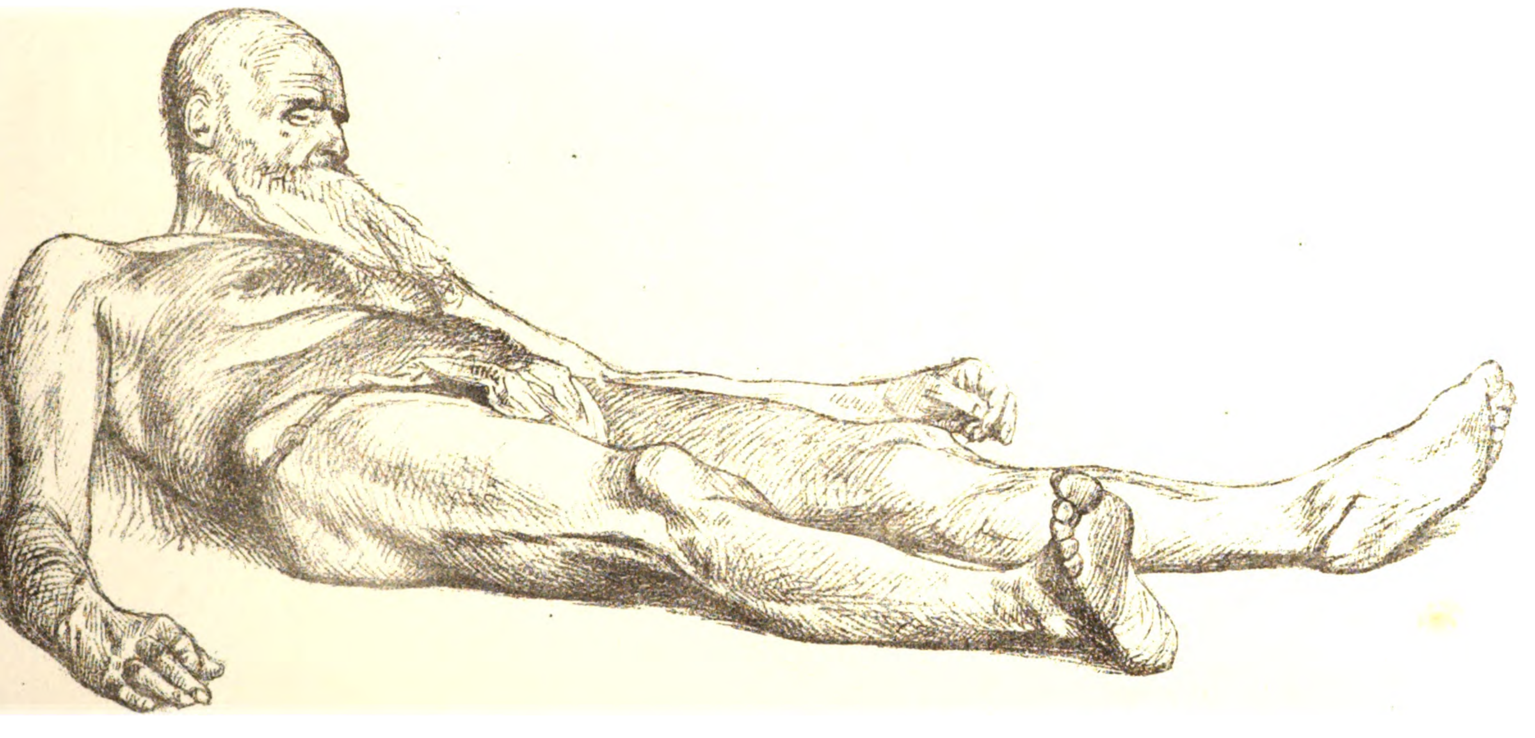
Gerôme del.

Yves et Barret photolith

ÉTUDE POUR UN « SAINT JÉRÔME »

Gazette des Beaux Arts

Imp Lemercier & Cie Paris



Gerôme del.

Yves et Barret photolith.

ÉTUDE POUR UN (SAINT JERÔME)

Gazette des Beaux Arts.

Imp. Lemercier & Cie, Paris.

ceau qui avait paru déjà choquante à quelques-uns dans le *Combat de coqs*. Delaroche le laissa-t-il sans avertissements, compta-t-il sur cette clairvoyance que donne l'expérience et que les conseils retardent quelquefois? L'*Anacréon*, qui parut en 1848, prouva du moins que Gérôme ne reconnaissait pas ses torts; il n'avait que vingt-quatre ans, mais l'âge de la timidité était déjà passé pour lui.

Les admirateurs de la veille étaient un peu inquiets: ils auraient dû se rassurer plus vite; ces péchés d'exagération, ces fautes de mesure par haine de la banalité, il n'est pas donné à tout le monde de les commettre, et non pas par son étrangeté seule, l'*Anacréon* se détachait encore des toiles, ses voisines. Sans doute le torse et les jambes de la *Joueuse de flûte* étaient trop sommairement modelés dans le précinct d'un contour trop rigide; sans doute le poëte, avec son énorme lyre, formait sur le ciel une silhouette un peu étrange, et le petit dieu Bacchus titubait plutôt par la faute de son portraitiste que par l'effet de son intempérance. Mais quel charme renouvelé de Luini dans la figure de l'Amour et jusque dans les moindres détails quelle recherche ingénieuse et quelle originalité de praticien! Le regard se promenait, amusé au milieu de ce paysage antique, non pas vu dans les gravures du Poussin, mais sorti du grand jardin de la franche nature, avec ses rochers grisâtres maculés de lichen, son gazon rasé par le vent aigu de la mer, et ses arbres aux branches frêles agitant sous le souffle de la brise leurs feuilles finement découpées que colorait l'or pâli du soleil en fuite. On eût dit avec plus de style et moins de servitude dans l'analyse une de ces études bizarres mais fidèles du pauvre Delaberge.

Cela ne suffisait pas à désarmer certaines jalousies, et des reproches mérités avaient certes droit de parole; mais, quoi! le peintre avait-il beaucoup plus de vingt ans? La jeunesse enthousiaste applaudissait son représentant, et au lendemain de l'*Anacréon*, l'école néo-grecque, en pleine éclosion, se groupait autour de son chef. Ce quasi-échec valait donc peut-être mieux pour Gérôme qu'un succès moins contesté, et cette originalité, qu'on qualifiait d'agressive et de prétentieuse, plus qu'une soumission innocente et banale.

II.

Les lendemains de victoire sont souvent pleins de dangers, les ennemis ne guettent pas seuls les fautes possibles du vainqueur, ses amis eux-mêmes deviennent quelquefois plus exigeants. Gérôme allait pendant

quelque temps faire l'expérience de l'instabilité du succès : l'artiste semblait cependant n'avoir plus qu'à marcher sans crainte dans la voie qu'il s'était tracée, et où d'autres le suivaient déjà. Les yeux du public étaient fixés sur cet étroit jardin de la rue de Fleurus ou à l'ombre des lilas et des rosiers, la petite colonie avait apporté ses pénates et dressé ses tentes autour de celui qu'elle s'était donné pour chef, et on attendait. La révolution de 1848 éclata. Révolution dès l'abord pacifique et comme consentie, qui laissa au nouveau gouvernement une sorte de confiance dans l'avenir. Il osa appeler les artistes à leur rendez-vous annuel. Gérôme, bien entouré de ses amis, trop bien entouré peut-être, y revint exposant *Bacchus et l'Amour ivres,* tandis que Picou et Hamon, dans toute la fleur de la jeunesse et de l'imagination, se présentaient pour la première fois dans l'arène, le premier avec la *Naissance de Pindare*, un petit chef-d'œuvre de grâce antique, qui semblait promettre un successeur à Prudhon, et le second avec son tableau de la *Comédie humaine,* amusante énigme que le public s'ingéniait à deviner, tandis que les artistes, moins préoccupés du sens de la charade, en louaient sans conteste la fine et vaporeuse couleur, la disposition originale, le dessin élégant, malgré ce qu'on y pouvait trouver de sommaire et d'indécis.

Les dieux gardaient sans doute rancune au peintre qui s'obstinait à les représenter dans leurs mauvais moments; un silence significatif se fit autour de l'œuvre de Gérôme, et tout le succès s'en alla cette fois à ces deux nouveaux venus qui présentaient au regard des divinités plus aimables et surtout plus décentes, et avec un art moins rigide au service d'une imagination plus souple et plus poétique.

Certaines déceptions éclairent, d'autres irritent et trop souvent insinuent de mauvais conseils. L'année suivante, Gérôme exposait une scène antique, sous ce titre : *Intérieur grec.* Il n'était pas difficile de voir dans quelle sorte d'intérieur le peintre introduisait le spectateur. Il vaudrait mieux passer, sans la décrire et sans en réveiller le souvenir devant cette composition malheureuse et blâmable; ni par la grâce du pinceau, ni par la force de l'exécution, elle n'expliquait et ne rachetait le bruit et le scandale qu'elle provoqua. Cependant on pouvait voir, à la recherche patiente du décor et des accessoires, au soin minutieux du rendu, que l'artiste s'était efforcé de faire son morceau de maîtrise. Il n'y réussit pas. Pour se faire pardonner une faute de goût, il lui manquait cette exécution brillante et facile qui prête de la légèreté à une erreur, lu donne un air irréfléchi et la rend irresponsable, comme un caprice passager. Malheureusement la composition avait été longuement réfléchie



CHRÉTIEN LIVRÉ AUX BÊTES.

(Dessin de M. Gérôme pour un tableau en voie d'exécution. — Gravure de M. Vallette.)

et trop consciencieusement fixée sur la toile. Sans doute, l'auteur n'était pas le premier qui se permettait de se montrer aussi naïvement érotique. Il pouvait, à son âge surtout, invoquer plus d'un exemple et citer des noms restés respectables malgré d'impardonnables audaces. Mais il y a en art, comme en littérature, des frontières qu'il est bon de reconnaître d'avance et qu'il est dangereux de dépasser. Ce qui est toléré à la Farnésine devient inacceptable dans une exposition publique. Ceci est une question de tact, autant que de temps et de lieux. Le public aujourd'hui ne vaut peut-être pas mieux que celui du XVI[e] siècle, à tout le moins veut-il qu'on respecte certaines convenances. On fit à Gérôme un procès de tendances : cela était injuste peut-être, mais l'artiste eut le tort de ne s'en pas inquiéter.

Trois années passèrent jusqu'à la grande Exposition universelle de 1857; Gérôme y voulait paraître avec une œuvre importante qui fixât définitivement l'attention des juges dans cet immense caravansérail où l'art européen, on l'espérait du moins, allait se donner rendez-vous. A trente ans, on a de ces confiances et de ces ambitions que l'expérience vous aide à perdre et que l'âge vous enseigne à ne pas regretter. Il se dit : « Je ferai quelque chose de grand, et par la dimension et par le choix du sujet. Je peindrai ce moment heureux de l'histoire du monde où la paix un instant consola les hommes. » Ajouta-t-il? « Et où le Christ vint au monde. » A tout le moins, il le laissa dire pour lui au grand Bossuet. La toile devait avoir dix mètres de long sur une hauteur presque égale. Mais pour se préparer à cette immense entreprise, il résolut de courir le monde, et de chercher sur les grandes routes cet imprévu secourable qui vient si rarement frapper à la porte des rêveurs, et qu'un peu d'activité vous fait rencontrer plus souvent, comme la rime, au coin des grandes routes et des grands bois. En compagnie d'un ami, il partit pour Moscou. Pourquoi Moscou, et quel rapport pouvait-il y avoir entre les poëtes et les généraux de César Auguste et les Sarmates modernes du czar ? En regardant le grand tableau de l'*Apothéose d'Auguste*, on trouve dans les groupes qui se pressent sur le pavé de l'atrium impérial la raison de ce choix. Le peintre espérait revoir sur le visage des descendants d'Arminius et d'Attila quelques-uns des traits de leurs pères, rencontre trop fortuite à Paris, et il s'en allait bravement, album en main, à travers les steppes. La guerre l'y arrêta. En ces temps, qui semblent si éloignés de nous et que de nouvelles mœurs rendent plus dignes de l'histoire, le feu des batailles ne fermait pas le cœur à la générosité, et la nation russe passait en France pour aimer l'honneur chevaleresque et comprendre les devoirs qu'il impose même à des ennemis.

On ne pouvait songer à aller à Moscou, cependant; mais, à travers l'Ukraine, et même à travers l'armée de l'empereur Nicolas, il n'était pas impossible de gagner Constantinople. Les amis suivirent la route du Danube. Un jour que le bateau s'était arrêté pour une relâche sur les bords du fleuve, ils descendirent à terre; le hasard les amena près d'un groupe que le brouillard du matin dissimulait, il se trouva que c'était un corps de musiciens en train de répéter une marche de combat. Gérôme s'approcha, regarda à son aise, prit ses croquis et ses notes, et les Cosaques le laissèrent faire. Depuis, on est devenu plus prudent ailleurs, et du peintre trop audacieux, un autre ennemi en eût fait peut-être un otage, plus vraisemblablement un espion et une victime. Et voilà comment, parti pour dessiner dans l'Ukraine les vassaux de la grande Rome antique, Gérôme y rencontre les acteurs d'une petite page d'histoire contemporaine, dont les modestes figures éclipsèrent, hélas! celles de Virgile et de Brutus, mais en ouvrant à celui qui avait su les voir et les pourtraire une nouvelle veine de succès; elle est loin d'être épuisée, et c'est dans cette vue soigneusement entretenue et renouvelée de l'élément pittoresque, et de la physionomie des races étrangères, que le peintre retrouve encore aujourd'hui les plus incontestables triomphes. C'est elle qui en assurera sans doute la durée.

Le *Siècle d'Auguste* fut peu regardé. Il méritait plus d'attention. On trouva que le voisinage de l'*Apothéose d'Homère* nuisait à celle d'Auguste, et la critique se rejeta sur le petit tableau des *Musiciens russes*; elle y épuisa ses louanges; mais comme certaines rancunes se cachaient peut-être derrière ces éloges largement accordés, il n'est pas défendu de croire qu'on espérait cantonner le jeune artiste dans un genre réputé inférieur, en lui faisant craindre l'insuccès définitif d'un essor ambitieux qui inquiétait probablement d'autres que ses amis.

Peu après, Gérôme recevait une nouvelle commande de peinture décorative; il devait cette fois peindre quatre figures isolées et symboliques dans les arcatures de la bibliothèque des Arts et Métiers. Moins gêné et moins excusable, il échoua de nouveau. Le goût de l'arrangement et le sens de l'idéal semblaient décidément lui échapper comme l'intelligence des scènes historiques et mystiques, et cette impuissance le vouait désormais à la représentation exclusive des choses vues. On se hâta de l'en avertir, en lui laissant, il est vrai, pour consolation l'assurance qu'il était appelé à prendre le premier rang parmi les peintres ethnographiques de la jeune école.

CH. TIMBAL.

(La fin prochainement.)

LE TEMPLE D'APOLLON DIDYMÉEN[1]

IV.

RESTAURATION.

S'IL y a, parmi les abonnés de la *Gazette*, quelque intrépide qui ait lu jusqu'au bout mes deux précédents articles, il peut maintenant se rendre un compte exact des données fournies par l'histoire et par les fouilles pour la restauration du temple de Didymes. Cette restauration, dont personne, je pense, n'attend de moi l'éloge (l'œuvre et l'auteur me touchent de trop près), a été exposée par M. A. Thomas au Salon de cette année. Je prie le lecteur de vouloir bien s'y reporter par le souvenir. Le format et les dimensions d'un article de la *Gazette* ne me permettent point de joindre à ces lignes les plans et les dessins nombreux qui aideraient à les comprendre et en rendraient la lecture moins aride : ces dernières pages ne seront en effet que le *texte* d'une *illustration* absente.

Le Didyméon est, pour employer le langage technique mis à la mode, peu de temps après sa construction, par l'école d'Hermogène, un temple ionique diptère décastyle, c'est-à-dire, en simple français, qu'il est entouré d'un portique (πτερόν) formé d'un double rang de colonnes ioniques. Il y a 21 colonnes sur les côtés, 10 sur les façades et 12, disposées en trois rangées, entre les antes (παραστάδες) ou saillies

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 497, et t. XIV, p. 50.

formées, à droite et à gauche du pronaos, par les prolongements en avant des murs latéraux du temple. Comme dans ce calcul les colonnes angulaires sont énumérées plusieurs fois, l'édifice n'a en réalité que le chiffre, déjà fort respectable, de 120 colonnes. Un élève d'Hermogène eût ajouté que l'ordonnance de ces colonnes était intermédiaire entre le genre *pycnostyle* et le genre *systyle*, c'est-à-dire que la longueur de l'entre-colonnement était, à peu de chose près, à mi-distance entre un diamètre et demi de la colonne et deux diamètres. Cela donnait à chacun des côtés une longueur de 108^{m},55 qui correspond exactement à 353 pieds grecs[1], et aux façades un développement de 49^{m},78 ou 162 pieds. Le diamètre inférieur de la colonne est de 1^{m},98 ou de 6 pieds 7 doigts, la hauteur, base et chapiteaux compris, de 19^{m},40 ou sensiblement 63 pieds; cette hauteur est plus grande que celle des colonnes de Jupiter Stator à Rome et de l'Olympiéion à Athènes; elle dépasse d'un tiers celle des colonnes de la Madeleine. L'angle supérieur du fronton s'élevait à plus de 31 mètres au-dessus du sol. Aucun temple du monde hellénique n'avait de dimensions pareilles : l'Artémision d'Éphèse lui-même, l'une des sept merveilles du monde, était plus petit; ses colonnes n'avaient que 17 mètres de haut et sa façade était seulement octostyle.

Examinons maintenant en détail chacune des parties du temple.

Comme il était naturel de s'y attendre, l'ordre du Didyméon ressemble beaucoup à celui du mausolée d'Halicarnasse et du temple de Priène; il ressemble encore davantage à celui de l'Artémision d'Éphèse. N'était la légère différence des proportions, il serait difficile de distinguer un morceau provenant de l'un de ces édifices du morceau correspondant dans l'autre.

Les colonnes et les architraves de Didymes sont d'un marbre très-cristallin, légèrement bleuâtre, et dont l'action du soleil ne dore point la surface. Ce marbre provient des îles Corsiées, aujourd'hui îles Fourni, situées au sud de Samos, en face du territoire milésien. Nul doute qu'il n'ait été choisi à cause de son extrême dureté, car dans les mêmes îles existent de véritables montagnes d'un superbe marbre blanc, aussi pur, aussi brillant que le Paros. Les blocs, dégrossis dans la carrière, étaient

1. La longueur du pied grec n'est pas encore déterminée avec certitude. Les évaluations varient entre 307 et 308 millimètres. M. Aurès (*Étude sur les dimensions du Parthénon*) a donné le chiffre de 307 qui doit s'approcher beaucoup de la vérité. Rien ne prouve d'ailleurs que le pied ait été absolument identique dans toutes les cités grecques.

chargés sur des bateaux et débarqués à trois kilomètres environ de Didymes, au port Panormos (aujourd'hui baie Kouvella). Au fond de cette baie on voit encore une trentaine de tambours à demi enfouis dans la vase et alignés comme pour former une jetée. Ont-ils été abandonnés comme défectueux? Ont-ils été laissés là lors de l'interruption des travaux du temple? il est impossible de le savoir.

Chacune des deux colonnes encore debout du côté nord du temple se compose de 18 tambours de hauteur inégale, scellés l'un à l'autre au moyen de deux énormes goujons en bronze, l'un placé dans l'axe même de la colonne et cylindrique, l'autre placé près de la circonférence et carré. Ces goujons ont leurs extrémités engagées dans deux boîtiers en bronze scellés par une coulée de plomb, l'un à la surface inférieure du tambour supérieur, l'autre au-dessus du tambour inférieur. Ils ne sont tous ni de même modèle ni de même provenance. Dans le nombre il s'en est rencontré un fourni par un fabricant italien, Publius, et marqué de son nom traduit en grec. Ce scellement a été trouvé dans les déblais et la provenance en est incertaine. Quant à la date, d'après l'apparence de l'inscription, elle paraît remonter assez haut. Les Italiens, Latins et Étrusques étaient en effet, dès une époque fort ancienne, célèbres en Grèce pour leur habileté à fondre le bronze. De plus, à la fin du IV[e] siècle, les rapports entre la Grèce et l'Italie étaient déjà fréquents; les Athéniens fondaient une colonie dans l'Adriatique pour défendre la sécurité de cette mer contre les pirateries des Tyrrhéniens établis aux bouches du Pô; ils envoyaient des vaisseaux aux Romains pendant la première guerre punique : Pausanias vit encore, sur la route de l'Académie, la sépulture des citoyens morts dans cette expédition. Les Romains, de leur côté, d'après des traditions qu'on a peut-être rejetées trop à la légère, faisaient, avant la rédaction des lois des Douze Tables, recueillir les législations des principales villes grecques, et plus tard envoyaient des ambassadeurs à Alexandre. Enfin, un siècle après la construction du Didyméon, Antiochus Épiphane appelait à Athènes l'architecte romain Cossutius, pour reprendre sur de nouveaux plans la construction de l'Olympiéion commencé par les Pisistratides.

En joignant à la hauteur du fût celle de la base et du chapiteau, la colonne, je l'ai dit, a 19[m],40, soit un peu moins de 10 diamètres de hauteur. Ce sont là des proportions majestueuses et qui conviennent à un édifice de dimensions colossales; le peu de largeur des entre-colonnements augmente encore l'apparence de sévérité et de solidité inébranlable du temple. La base, comme on le remarque aussi à Halicarnasse, à Priène et à Éphèse, est toute différente des bases ioniques

d'Athènes. Celles-ci sont toutes formées d'une partie ronde (σπεῖρα) reposant immédiatement sur le stylobate ou degré supérieur du soubassement. En Asie Mineure, au contraire, la spire est exhaussée sur un socle carré (πλινθίς) qui en défend contre les pieds des promeneurs la délicate ornementation. La spire, à son tour, se compose de deux parties distinctes : d'abord un tore décoré de huit stries horizontales, qui, par les jeux de lumière et d'ombre qu'elles produisent, accusent davantage, en opposition avec la direction verticale du fût, la direction perpendiculaire du tore. Dans les colonnes de la rangée extérieure, celles de ces stries qui ornent la moitié supérieure du tore étaient, à Priène et sans doute aussi à Didymes, laissées engagées, et le haut du tore formait une courbe lisse; la raison en est que l'eau de pluie eût séjourné au fond des stries et eût à la longue corrodé le marbre. Au-dessous du tore est une double scotie divisée par un rang d'anneaux accouplés; deux autres rangs de doubles anneaux terminent en haut et en bas cette partie de la base. Les anneaux supérieurs sont à peu près à l'aplomb de la partie la plus saillante du tore, les anneaux inférieurs s'avancent bien au delà de cet aplomb; c'est donc à tort que l'on a reproché à la base de Pythios de présenter un étranglement qui inquiète l'œil et de n'avoir point la solidité nécessaire pour supporter sans peine le poids de la colonne.

Sur les cent vingt colonnes du Didyméon, la base de cent dix est ainsi faite. Mais dans les dix colonnes de la façade, ces profils sont modifiés de la manière la plus originale et la plus faite pour étonner ceux qui s'obstinent à regarder l'art grec comme asservi à des lois immuables et voué à une monotone uniformité. Ces dix bases ne portent pas seulement des moulures architecturales, mais de véritables sculptures. Chaque moitié de la façade présente cinq types différents qui se répètent symétriquement dans l'autre moitié. Les trois bases que les fouilles ont permis d'étudier semblent montrer dans les modifications de leurs diverses parties une sorte d'alternance régulière : à une base où les changements essentiels portent sur le tore, succède une autre où ils portent sur les scoties.

Prenons pour exemple la troisième colonne de la façade, en partant de l'angle sud : c'est, dans la salle Rothschild, la plus voisine de la porte d'entrée. Ici, c'est surtout le tore dont l'aspect est changé ; il est remplacé par un bandeau cylindrique décoré de rinceaux dont la composition révèle une richesse d'imagination, un sentiment de la nature, une liberté de dessin dont l'art romain n'a jamais approché, même de loin. La scotie supérieure est creusée et agrandie ; la scotie inférieure est suppri-

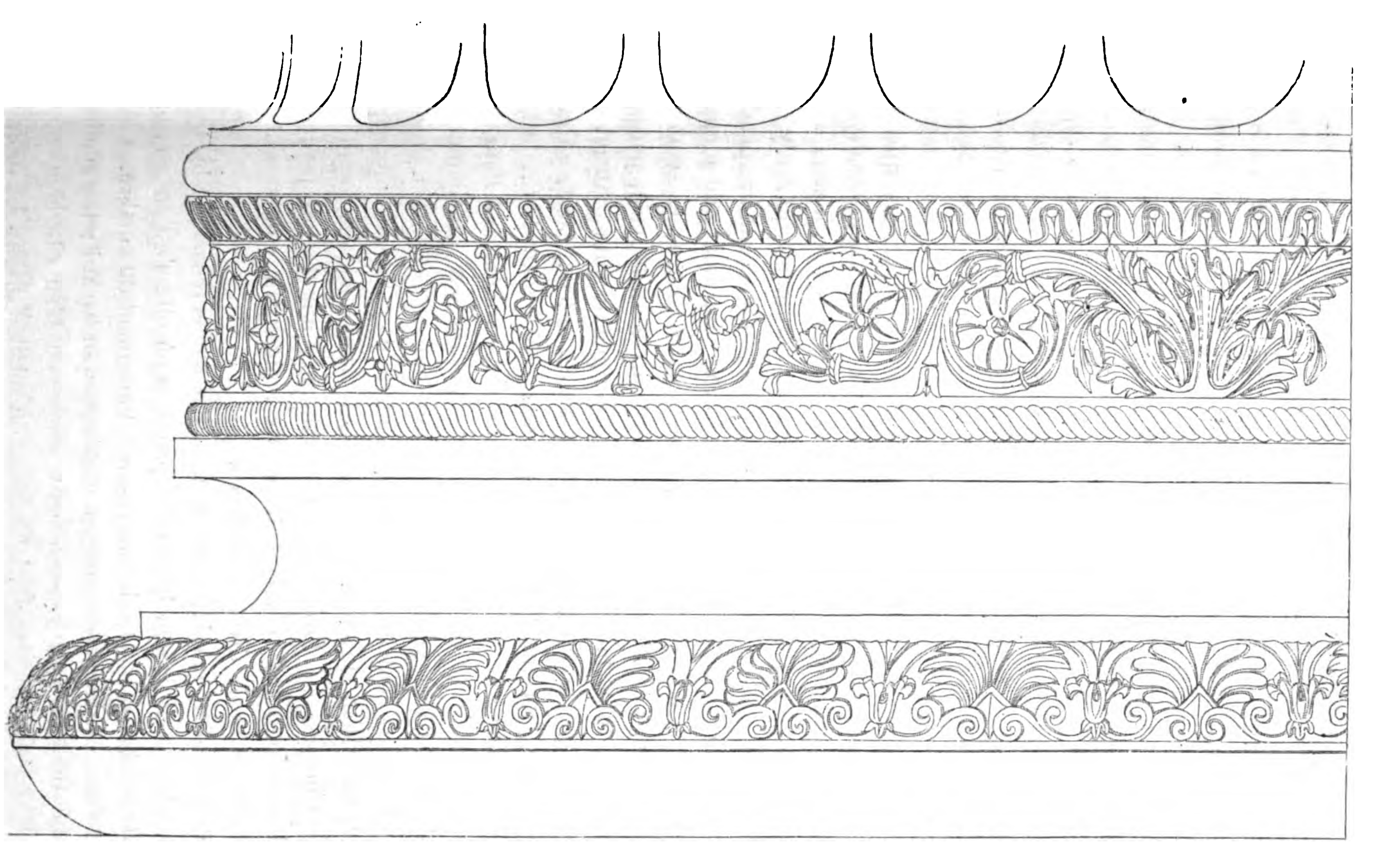
mée, et la place qu'elle occupait, jointe à celle du rang inférieur d'anneaux, est remplie par un tore puissant, largement évasé, que décorent de belles palmettes entremêlées de fleurs d'eau.

La cinquième base a presque les mêmes profils; le bandeau cylindrique substitué au tore y est seulement décoré de palmettes au lieu de rinceaux. La quatrième au contraire est d'une forme tout autre : ici le tore est conservé; la seule différence, c'est qu'au lieu d'être strié horizontalement, il est décoré de feuilles de laurier disposées dans le sens vertical. Mais il n'y a plus de traces de scoties; la hauteur qu'elles occupaient est envahie par un tronc dodécagone dont chaque face est décorée d'un motif d'ornementation différent. L'ensemble est un peu gauche et lourd; mais quelques-uns des motifs ornementaux sont charmants d'originalité et de délicatesse [1].

Le chapiteau est un peu bas; c'est là un des caractères distinctifs, et certainement un des défauts de l'ionique d'Asie Mineure. Ce défaut est du reste beaucoup moins sensible sur le monument lui-même que sur un dessin. A 20 mètres au-dessus de l'œil, le peu de hauteur de l'échine échappe au regard et est compensé par la puissante saillie des grandes oves qui en décorent le pourtour. Une grande palmette sort de l'angle de la volute, recouvre la première de ces oves, et projette hardiment ses pétales jusque sur la seconde. La simplicité de cette décoration, parfaitement propre à marquer la forme ronde et évasée de l'échine, à la *faire tourner*, en quelque sorte, me paraît, je l'avoue, très-supérieure à la profusion d'ornements du chapiteau de l'Érechthéion.

Les chapiteaux et l'entablement ne portent, à Didymes, que de très-légères traces de couleurs. C'est seulement sur les caissons que ces traces sont nombreuses et apparentes; il en est de même à Éphèse. A Priène et à Halicarnasse au contraire, les vestiges de la décoration polychrome sont extrêmement visibles. J'ai rapporté de Priène des fragments sur lesquels

1. La partie supérieure des deux bases qu'il a été possible de rapporter était brisée en miettes. De plus, comme le bloc le plus lourd de la base pesait plus de 10 tonnes et que mes moufles ne pouvaient en soulever que trois, j'ai dû faire évider tout l'intérieur. Il en résulte que les deux bases ressemblent à de grands bassins où l'œil cherche instinctivement de l'eau et des poissons rouges. Nous avons, M. Thomas et moi, vainement insisté pour que le fût des colonnes fût refait en plâtre jusqu'à 2 ou 3 pieds de hauteur. Je comprends, et pour ma part je partage l'horreur de M. Ravaisson pour les restaurations forcément conjecturales faites aux statues. Mais la restauration dont il s'agit ici était mathématiquement certaine, et je crois encore qu'elle n'aurait eu que des avantages.



BASE D'UNE DES COLONNES DE FAÇADE.

(Temple de Didymes.)

l'enduit coloré a encore plus d'un millimètre d'épaisseur. En comparant entre eux les morceaux correspondants de ces divers édifices, on voit que dans tous les couleurs ont été appliquées aux mêmes places et d'après les mêmes règles, et on peut retrouver ces règles avec une complète certitude. Je ne prétends point, bien entendu, étendre à la polychromie en général les résultats des études faites sur ces quatre monuments : l'emploi des couleurs, Beulé l'a déjà fait remarquer en excellents termes, a, sans aucun doute, varié suivant les époques, on pourrait ajouter suivant les localités et les écoles d'architectes. Je ne m'occupe ici, je le répète, que des édifices ioniques de l'École de Pythios. Or, dans tous ces édifices, les couleurs ne sont employées que dans quelques détails du chapiteau, dans les moulures de l'entablement et dans les parties ornementées du dessous des architraves et des caissons. Dans toutes ces parties, les traces de couleurs sont tellement multipliées et tellement distinctes, que là où l'on n'en découvre pas de vestiges, comme dans les parties plates de l'entablement, dans le canal et les creux des volutes du chapiteau, sur le fût et la base des colonnes, on peut affirmer hardiment qu'il n'y en a jamais eu. Et encore, même dans les parties peintes, combien prudent et discret est l'emploi des couleurs ! Deux teintes seulement sont admises : d'abord un bleu pâle et d'apparence un peu poudreuse, assez semblable à de l'outremer ; ce bleu est un silicate de cuivre resté mêlé, par suite des procédés imparfaits de fabrication, à un peu de sable. Vitruve, qui en décrit la préparation, l'appelle *Bleu d'Alexandrie*. C'est, en effet, l'Égypte qui le fabriqua d'abord. Au premier siècle, avant J.-C., le banquier Vestorius, l'ami de Cicéron, introduisit cette industrie à Pouzzoles, et c'est probablement de la fabrique fondée par lui que proviennent les pains de bleu d'Alexandrie trouvés à Herculanum et à Pompéi. Un autre pain de la même couleur, découvert à Camiros, dans l'île de Rhodes, est conservé au British Museum. Je possède moi-même quelques coquilles de moules trouvées au Pirée dans le tombeau d'une femme peintre, à laquelle ces coquilles servaient de palette : plusieurs contiennent du silicate de cuivre de diverses nuances.

L'autre couleur employée, un rouge, était moins tenace, et les traces en sont plus rares, la couche moins épaisse là où elle s'est conservée. A sa teinte sombre et sans éclat on reconnaît aisément du cinabre.

Ces deux couleurs ne sont pas employées au hasard ; les moulures en pleine lumière sont généralement peintes en bleu : le bleu en effet s'éclaire et s'adoucit sous l'éclat intense du soleil d'Orient. Le rouge est au contraire plus répandu sur les parties qui restaient toujours dans une demi-obscurité, comme les fonds des caissons et le dessous des archi-

traves : il rend en effet, les peintres le savent bien, les ombres plus transparentes et plus chaudes.

Rouge et bleu sont exclusivement relégués dans le fond des moulures ; il n'y a à cela qu'une exception : c'est un léger filet rouge qui court sur les dards des rais de cœur et en accuse la fine nervure, qui eût été sans cela trop difficile à distinguer à distance. Un filet analogue ornait sans doute la spirale de la volute, mais il n'a pas laissé de traces certaines. Partout ailleurs, les parties saillantes des moulures sont toujours restées blanches. Était-ce là, dans la pensée des architectes, un état de choses définitif? Faut-il admettre que ces parties saillantes devaient être dorées et que l'épuisement du trésor, quelque guerre étrangère ou quelque révolution intérieure, auront fait hésiter à donner à l'édifice ce supplément de décoration, coûteux et peu nécessaire? Les édifices inachevés ne sont pas rares dans la Grèce antique. Les Propylées n'ont jamais été finis; certaines surfaces de murailles attendent encore leur dernier poli. Les fleurons qui devaient décorer l'architrave de la tribune des jeunes filles, à l'Érechthéion, n'ont pas été sculptés; et pourtant c'eût été là une dépense bien minime, puisque les modeleurs qui faisaient les modèles en cire de ces fleurons n'étaient payés que huit drachmes la pièce, et que les praticiens qui copiaient ensuite ces modèles devaient recevoir moins encore. Ce qui pourrait faire croire qu'il était en effet dans le plan primitif de rehausser la coloration des fonds par la dorure des parties saillantes, c'est que M. Wood a cru distinguer, sur l'astragale d'un des chapiteaux d'Éphèse, quelques traces d'or. Je n'ai point vu ce chapiteau et je n'en puis rien dire. Ce qui semblerait au contraire contredire l'hypothèse de la dorure, c'est que, dans les comptes des dépenses de l'Érechthéion, alors que nous trouvons mentionné l'achat de cent soixante-six feuilles d'or à une drachme la feuille pour la dorure des fleurons des caissons, d'autres feuilles d'or encore pour la dorure des yeux des volutes, à raison d'une feuille par œil, il n'est nulle part question d'achat d'or pour les moulures. Bien plus les peintres (ἐγκαυταί) chargés de peindre ces moulures sont plusieurs fois cités ; ce travail était adjugé à l'entreprise par très-petits lots, et était payé cinq oboles le pied. Or il n'est pas une seule fois dans ces passages fait mention de doreurs.

Quoi qu'il en soit de cette question non résolue encore, il ne me semble pas douteux que l'emploi discret des couleurs, tel que nous le trouvons à Priène, à Halicarnasse, à Didymes et à Éphèse, devait produire un effet très-heureux. Personne aujourd'hui, je pense, ne conteste plus la polychromie des temples grecs ; mais l'abus que certains architectes ont fait des couleurs, dans leurs restaurations d'édifices antiques, effa-

rouche beaucoup de gens. Et, en effet, comment ne pas être offusqué par ce badigeon criard répandu depuis le toit jusque sur le dallage même des temples? Mais ce sont là des fantaisies de jeune homme auxquelles il ne faut pas attacher plus d'importance qu'elles n'en ont en réalité. Autant ce barbouillage barbare eût été affreux, autant ces quelques touches de couleurs fraîches et vives, mais non pas crues, devaient gaiement souligner les fines dentelles de l'ordre ionique, et se marier harmonieusement au bleu pur du ciel et à la blancheur éclatante du marbre.

Sans nous arrêter davantage aux détails de l'ornementation du péri-



FACE DE LA BASE DODÉCAGONE.

(Temple de Didymes.)

style, entrons maintenant dans le temple lui-même. Nous traversons d'abord un pronaos spacieux, dont trois rangées successives de quatre colonnes chacune supportent le plafond de marbre. Au fond s'ouvre une haute porte de bronze qui donne accès, non pas comme cela a lieu d'ordinaire, dans le naos ou cella, mais dans une pièce rectangulaire longue de 9 mètres et large de 14, dont les textes relatifs au temple de Delphes nous font connaître le nom, l'οἶκος ou *chambre*. A droite et à gauche de cette chambre, deux portes s'ouvrent sur des escaliers à doubles volées parallèles, par lesquels on monte dans le comble situé au-dessus du pronaos et de l'οἶκος même. C'était sans doute dans ce comble qu'étaient renfermés les trésors du Dieu, offrandes des particuliers, objets consacrés par l'État et par les princes étrangers, vases, ustensiles et vêtements de toute sorte destinés aux sacrifices et aux fêtes. Au fond de la chambre s'ouvre encore une porte, un peu plus

petite que celle par laquelle nous sommes entrés; par l'ouverture de cette porte nous apercevons la cella tout entière et la statue colossale placée au fond.

Pourquoi l'architecte n'a-t-il pas ouvert la cella directement sur le pronaos? Pourquoi a-t-il interposé cette chambre, modification grave apportée au plan ordinaire des temples grecs? C'est que le Didyméon n'est pas un temple ordinaire. Ce n'est pas seulement un édifice élevé pour abriter la statue d'un dieu : c'est un μαντεῖον, un oracle; et de là résultent des nécessités religieuses toutes particulières, au service desquelles l'architecte a dû mettre son habileté.

Dans la religion des Grecs, religion dont nous sourions parfois, mais qui avait, elle aussi, ses côtés profonds et sérieux et qui inspirait à ses sectateurs une foi aussi entière, aussi vive, que celle inspirée à nos pieux ancêtres du moyen âge par les dogmes du christianisme, la toute science, comme la fécondité infinie, appartenaient à la Terre, origine et support de toutes choses. Cette toute science s'exhalait en quelque sorte des entrailles du sol par certaines fissures profondes au fond desquelles l'imagination croyait entendre des bruits mystérieux, d'où s'échappaient, soit des eaux thermales, soit des vapeurs méphitiques. Quel que fût le Dieu possesseur du sol où une fissure semblable existait, ce Dieu devenait ainsi le confident de la Terre; il recueillait, de ces émanations souterraines, la connaissance de l'avenir, et pouvait à son tour communiquer, quoique d'une manière incomplète et confuse, cette connaissance au mortel qu'il chérissait. C'est ainsi que Poseidon au cap Ténare, Zeus Basileus à Lébadée, Charon à Nysa en Lydie, prophétisaient du fond de cavernes méphitiques, que l'antre de Claros et la fissure ou Χάσμα du Cynthe, la montagne sacrée de Délos, inspiraient les oracles d'Apollon, et que le trou étroit et profond situé au milieu du sanctuaire de Delphes avait donné successivement aux trois possesseurs de « la rocheuse Pytho », Poseidon, Dionysos et Phœbus, la science de l'avenir.

Il n'y avait dans l'antiquité grecque aucun homme assez sceptique pour s'aviser d'élever des doutes sur l'existence des oracles, pour pénétrer sans un profond recueillement dans les sanctuaires où ils se rendaient, et pour entendre sans frémir les cris confus de la Pythie. Même un incorrigible raisonneur comme Socrate consultait les oracles et conseillait à ses disciples de les consulter. A plus forte raison les peuples n'entreprenaient-ils rien de grave sans avoir pris l'avis du dieu et n'osaient-ils résister à sa voix. Sur l'ordre d'Apollon Delphien, les Lacédémoniens déclarent « malgré eux », dit Hérodote, la guerre à leurs meilleurs amis,

les Pisistratides; sur une réponse du même dieu, les Athéniens abandonnent au pillage, à l'incendie, aux profanations des Perses, leurs maisons, leurs temples, leurs autels : sacrifice immense si l'on songe à quel point, chez les anciens, la religion était attachée au sol, et toute la vie publique et privée attachée à la religion. Lorsque Cyrus réclame aux habitants de Cymé le rebelle Pactyas réfugié dans leurs murs, ceux-ci, menacés d'un siége dont l'issue n'est pas douteuse, n'osent pourtant livrer le fugitif si le dieu de Didymes ne le leur permet. Et ils préfèrent s'exposer à tout plutôt que de désobéir à sa défense.

Pour la consultation de l'oracle, tous les moments n'étaient pas propices. En certaines saisons, Apollon était absent du temple : il voyageait, disait-on, chez les Hyperboréens. Ce n'était qu'à certains jours, et à des heures déterminées, qu'il voulait bien communiquer à sa prêtresse l'inspiration prophétique. Il fallait de plus acheter sa faveur et l'autorisation de ses ministres par des offrandes et des sacrifices. Il fallait enfin aider à la manifestation du délire de la Pythie par le recueillement, le silence et la solitude.

Où se tenaient donc ceux qui venaient interroger le dieu? Pénétraient-ils dans le sanctuaire même? Mais les abords de la fissure sacrée étaient un *adyton*, un lieu où nul, sauf les prêtres, peut-être même la Pythie seule, ne pouvait sans profanation mettre les pieds. Restaient-ils donc en dehors, dans le pronaos, et, pour qu'ils pussent entendre les prophéties, ouvrait-on la porte toute grande? Mais alors les marchands d'encens, les oisifs, les promeneurs, toute la foule qui fréquentait les abords du temple, auraient pu, eux aussi, voir cette cérémonie si auguste, entendre les réponses du dieu aux questions posées par d'autres. Où eût été le mystère, le silence de bon augure nécessaire à l'inspiration? Il fallait donc ménager dans le temple une place qui satisfît à ces deux conditions : d'avoir vue sur le sanctuaire tout en en étant distincte; d'être entièrement isolée du monde extérieur. Cette place était précisément l'Οἶκος.

Nous pouvons maintenant, en comparant aux témoignages relatifs au temple de Didymes les passages plus nombreux qui se rapportent à celui de Delphes, et en confrontant tous ces textes avec les ruines elles-mêmes, nous faire une idée de ces cérémonies mystérieuses. Accompagnons donc à Didymes les députés envoyés, vers le commencement du IIIe siècle, par la ville de Milet, pour, aux termes d'une inscription maintenant conservée au Louvre, demander au dieu « s'il lui sera agréable et s'il sera avantageux à la ville que l'on célèbre en l'honneur d'Artémis Skiris les fêtes appelées Ἀγέρσεις ».

Dès que la députation est arrivée au temple, et pendant qu'elle immole des victimes sur le grand autel de cendres qui s'élève devant la façade, la Pythie descend dans la partie du sanctuaire où se trouve le χάσμα. Elle descend, ai-je dit ; car cette partie, où le sol était à nu, se trouvait, à Didymes, fort en contre-bas du reste de l'édifice, et par suite de l'οἶκος ; la différence de niveau dépassait trois mètres, et c'était par un escalier que l'on avait accès dans le sanctuaire. Il en était aussi de même à Delphes : toutes les fois que les auteurs mentionnent l'entrée de la Pythie dans le temple, ils disent qu'elle y descend ; toutes les fois qu'elle en sort, elle remonte. Le sens strict du mot adyton est d'ailleurs « endroit où il n'est pas permis de descendre ». Qu'est-ce maintenant que cette Pythie? D'où vient-elle? Sont-ce les prêtres qui l'ont choisie à leur gré? Est-ce le dieu lui-même qui l'a marquée d'un signe? Nous ne le savons pas : les inscriptions ne la mentionnent jamais; les textes ne nous disent pas son nom. Il est probable que c'était une femme obscure et ignorante, à laquelle des accès de quelque maladie effrayante, comme l'hystérie ou l'épilepsie, donnaient, aux yeux des fidèles, un caractère divin. C'est ainsi qu'aujourd'hui encore les musulmans regardent les fous comme étant en communication intime avec Allah.

Pendant de longues heures, quelquefois pendant deux ou trois jours, la Pythie reste enfermée dans le temple, sans prendre de nourriture, buvant l'eau sacrée qui sourd du χάσμα, et mâchonnant les feuilles du laurier qui pousse auprès de la source. Lorsque la réclusion, le jeûne, la saveur amère du laurier, et l'excitation nerveuse produite par l'attente du dieu qui va tout à l'heure s'emparer d'elle, ont suffisamment ébranlé l'organisme de cette malheureuse femme, lorsque son corps commence à être agité de mouvements convulsifs et que l'écume lui vient aux lèvres, alors elle s'assied sur l'Omphalos, espèce de cône de pierre, entouré de bandelettes et dévotement arrosé d'huile, qui se dresse auprès de la fissure et rappelle par un symbole grossier la puissance féconde de la terre. Les prêtres qui guettent tous ses mouvements introduisent alors la députation dans l'œcos, en ferment la porte extérieure, et ouvrent au contraire celle qui donne sur le naos : les députés se pressent dans l'ouverture de cette porte : c'est de là qu'ils regardent l'agitation de la Pythie, qu'ils entendent ses cris incohérents et confus, que le principal des prêtres, le prophète, se chargera plus tard de traduire en langage intelligible, de rédiger en vers et d'interpréter.

La violence des accès de la Pythie pouvait parfois entraîner la mort

C'est ce que raconte Plutarque au sujet d'une de ces prophétesses, sa contemporaine : « Les présages étaient défavorables, et elle ne descendit dans l'adyton que malgré elle et avec répugnance. Elle s'agita sans laisser échapper un mot, elle paraissait violemment secouée ; avec un cri terrible, elle se précipita vers la sortie ; sa vue fit prendre la fuite non-seulement aux envoyés qui consultaient l'oracle, mais encore aux prêtres. Toutefois ils vinrent la relever peu de temps après, et elle avait toute sa raison ; mais elle mourut après avoir langui quelques jours. »

La restauration de la cella, telle que l'a conçue M. Thomas, résulte d'une manière nécessaire des faits que je viens d'indiquer. Il faut forcément supposer le sol naturel à nu au milieu du naos, et placer dans cet espace découvert la fissure sacrée, le laurier et l'omphalos. J'ai dit dans le second de ces articles quels obstacles avaient empêché de pousser en ce point les fouilles jusqu'au sol primitif qui, sur tout cet espace, se dérobe et s'enfonce beaucoup au-dessous du pied des murs du temple. Il serait d'un haut intérêt d'entreprendre ce que nous n'avons pu faire : on retrouverait certainement la disposition exacte des localités que M. Thomas n'a pu indiquer que d'une manière tout à fait conjecturale.

Cet espace découvert s'étendait-il jusqu'aux murs de la cella ? La trouvaille au pied de ces murs d'un massif de substructions destiné, semble-t-il, à supporter un dallage, exclut cette hypothèse. Il n'eût été d'ailleurs ni sensé ni beau de faire plonger ces murs dans la terre. Il est donc à supposer que tout autour du temple régnait une sorte de trottoir qui permettait de gagner, sans profaner le sol sacré, la place où était la statue.

Quant aux murs eux-mêmes, ils existent sur tout le pourtour du naos jusqu'à la hauteur de 5 à 6 mètres : ils se composent de deux étages ; d'abord un soubassement continu, faisant une saillie d'un peu plus d'un mètre, et réduisant la surface de la cella à 22 mètres de large sur 54 de long ; sur ce soubassement qui monte jusqu'à la hauteur du dallage du péristyle, repose le mur proprement dit. Des pilastres ioniques le soutiennent du côté intérieur et correspondent aux milieux des entre-colonnements du portique. Il y a neuf de ces pilastres sur chacun des côtés, et trois au fond, celui du milieu faisant vis-à-vis à la porte. De plus les angles sont décorés de demi-pilastres placés en retour d'équerre. Du côté de l'entrée, la décoration du mur est assez différente. Aux demi-pilastres de retour d'angle s'appuient deux autres pilastres, dont les côtés opposés à l'angle s'avancent jusqu'à l'aplomb des murs qui séparent de l'œcos les cages des deux escaliers. La porte d'entrée, cor-

respondant, nous l'avons vu, au pilastre médian du mur de fond, est flanquée de deux colonnes corinthiennes engagées. L'intervalle entre ces demi-colonnes et les deux pilastres déjà mentionnés est égal à celui qui, sur les trois autres côtés du temple, sépare deux pilastres consécutifs.

Cette décoration des murs de la cella est assurément la plus belle partie de l'ornementation du Didyméon. Plusieurs chapiteaux de pilastres ont été rapportés et permettent d'en juger. Ils étaient alternativement décorés, sur leur face principale, d'un fleuron séparant deux griffons, l'un mâle et l'autre femelle, ou d'une touffe d'acanthe surmontée d'une palmette et d'où partent de chaque côté des rinceaux; les pilastres d'angle étaient tous décorés de griffons. Ni les rinceaux ni les griffons n'étaient d'un modèle uniforme ; l'architecte avait laissé aux sculpteurs toute la liberté compatible avec la symétrie du monument, et cette liberté avait produit dans l'ornementation une variété des plus heureuses : tantôt les griffons sont sveltes et élégants dans leurs formes ; tantôt ils sont trapus et musculeux : ici ils s'avancent d'une allure tranquille et comme en jouant ; là ils semblent se menacer avec fureur. Nul doute qu'ils n'aient inspiré les architectes du temple d'Antonin et Faustine ; mais c'est en comparant l'imitation au modèle que l'on peut se rendre compte de l'immense supériorité de l'art grec sur l'art romain. Les griffons du temple romain sont des animaux conventionnels, sans expression et sans vie : ceux de Didymes, au contraire, sont pleins de vérité et de mouvement : leurs muscles se gonflent sous leur peau mobile; leurs fortes pattes s'appuient sur le sol pour bondir; leurs reins souples se cambrent; et il semble que dans leur tête fièrement levée, dans leurs yeux saillants, nous puissions lire la passion qui les agite. On pourrait faire une comparaison semblable entre les rinceaux de Didymes et ceux du Forum de Trajan. Et quoique ici l'œuvre romaine soutienne infiniment mieux le parallèle, quoique, dans sa richesse surabondante et ses dimensions exagérées, elle ne manque pas d'une réelle et majestueuse beauté ; combien elle paraîtrait lourde et chargée en face de l'œuvre grecque d'une richesse si sobre, d'une élégance si pure, d'un modelé à la fois si gras et si délicat !

Il faut d'ailleurs remarquer que rien ne motive la présence de griffons au temple d'Antonin et Faustine : au Didyméon, au contraire, ils sont parfaitement à leur place. Le griffon était consacré à Apollon ; c'était la monture du dieu lorsqu'il revenait du pays des Hyperboréens; et il figurait sur les acrotères du temple de Delphes comme sur les pilastres de Didymes.

Entre les chapiteaux des pilastres, et à la même hauteur, le mur était couronné par un bandeau décoré de griffons d'une forme toute différente et séparés par des lyres. Les Grecs donnaient à cette espèce de frise le nom d'ἐπικρανῖτις.

La richesse de la décoration du naos était encore surpassée par celle de l'édicule placée au fond du temple. Un bloc d'architrave et l'un des chapiteaux d'angle de cette édicule sont les seuls restes qui en aient été découverts. Elle devait être fort haute, car la statue du dieu était colossale, et la décoration du chapiteau d'ante est évidemment calculée pour être vue de loin et d'en bas. Ce chapiteau porte sur chacune de ses faces une femme dont la tête supporte l'abaque, dont les jambes et les vêtements se transforment, par une gradation insensible, en vigoureuses feuilles d'acanthe, tandis que les bras se continuent par des rinceaux et pro-



INTAILLE ANTIQUE.

REPRÉSENTANT APOLLON DIDYMÉEN.

jettent vers l'angle extrême du chapiteau une puissante palmette. Dans aucune œuvre de sculpture peut-être, cette transition si difficile du corps humain à la plante n'a été plus habilement ménagée ; jamais les caprices de l'imagination n'ont fait une alliance plus heureuse avec la sévérité du goût, et la puissance ne s'est unie plus intimement avec la grâce.

Sous cette édicule était placée la statue en bronze d'Apollon. Cette statue dont j'ai déjà, en parlant du premier temple de Didymes, brièvement indiqué l'histoire, était célèbre dans l'antiquité, et mérite que nous nous y arrêtions un instant [1].

Le sculpteur qui l'avait faite était Kanakhos de Sicyone. Kanakhos est le membre le plus illustre d'une famille d'artistes assez connue pour qu'il soit possible d'en reconstruire la généalogie et d'en suivre l'histoire pendant plusieurs générations.

Le chef de cette famille est Aristoclès le Cydoniate. La Crète, grâce

1. Beulé en a déjà parlé dans la *Gazette*, t. XV, Ire période, p. 161.



LE SOLDAT DE MARATHON.

PARTIE DE LA STÈLE D'ARISTION.

(Musée d'Athènes.)

sans doute à ses rapports commerciaux avec la Phénicie et l'Égypte, et à l'établissement sur ses côtes de nombreuses colonies sidoniennes, avait alors, ainsi que l'Asie Mineure, une grande supériorité sur la Grèce pour le travail des métaux. Aristoclès vint de Crète s'établir à Sicyone avant la troisième année de la 71ᵉ Olympiade, et probablement vers la 54ᵉ, c'est-à-dire dans la première moitié du VIᵉ siècle. Pausanias cite de lui un Hercule en bronze combattant une Amazone à cheval, consacré à Olympie par Évagoras de Zanclé. Le sujet même du groupe semble impliquer, de la part de l'artiste, une certaine habileté.

Aristoclès le Cydoniate eut pour fils et pour élève Kléœtas; il y avait de lui à l'Acropole, dans le témenos d'Athénè Ergané, un guerrier mettant son casque, en bronze avec les ongles en argent. Dans l'inscription gravée au-dessous de cette statue, Kléœtas rappelait avec orgueil un autre de ses ouvrages, travail d'architecte et d'ingénieur celui-là, l'ἱππάφεσις d'Olympie, c'est-à-dire les boxes où étaient enfermés les chars avant la course. Les portes de ces boxes étaient disposées suivant une ligne courbe calculée de manière que la distance à parcourir fût exactement la même pour tous les chars et que celui qui tenait la corde n'eût sur les autres aucun avantage.

Ὅς τὴν ἱππάφεσιν ἐν Ὀλυμπίαι εὕρατο πρῶτος,
τεῦξέ με Κλεοίτας υἱός Ἀριστοκλέος.

« Celui qui a le premier imaginé la sortie des chars à Olympie, Kléœtas fils d'Aristoclès m'a fait. »

Kléœtas eut deux fils, tous deux statuaires comme leur père et leur grand-père, Aristoclès de Sicyone et Kanakhos. Aristoclès, l'aîné des deux frères puisqu'il porte le nom de son aïeul, est surtout connu pour avoir fait, en collaboration avec son frère et le célèbre Agélaïdas d'Argos, un groupe en bronze des trois Muses. Il avait fait aussi un groupe de Jupiter et de Ganymède, dédié à Olympie par Gnothis le Thessalien. Est-il l'auteur du bas-relief d'Aristion, connu sous le nom de « stèle du soldat de Marathon », bas-relief qui est l'une des deux pièces capitales du musée du Théséion à Athènes? Cette stèle est en effet signée

ΕΡΛΟΝΑΡΙΣΤΟΚLΕΟΣ.

Est-ce son nom que nous lisons sur une base trouvée au ha-

meau de Hiéraka, près d'Athènes[1] et qui a supporté un objet votif?

ARISTOKLES:EPO
ΗΣΕΝ

Il n'y a rien d'impossible, ni même d'invraisemblable à cela. Aristoclès de Sicyone a fort bien pu, comme son père, travailler à Athènes, et la forme des lettres des deux inscriptions, comme le style du bas-relief de Valanidéza, conviennent fort bien à l'époque à laquelle vivait notre sculpteur, c'est-à-dire à la seconde moitié du VIe siècle et aux premières années du Ve siècle.

Le frère cadet d'Aristoclès, Kanakhos, est l'auteur de notre statue. Outre l'Apollon Didyméen et une des Muses du groupe auquel travaillèrent avec lui son frère et Agélaïdas, on connaît de lui : une Aphrodite assise, à Corinthe, en or et en ivoire, portant sur la tête le polos, et tenant dans ses mains un pavot et une pomme; enfin l'Apollon Isménien, de Thèbes, exactement pareil, pour les dimensions et pour la pose, à l'Apollon Didyméen, mais en bois de cèdre, tandis que l'autre était en bronze.

Après Aristoclès de Sicyone et Kanakhos, l'histoire de la famille devient plus obscure. On retrouve beaucoup plus tard à Athènes un Aristoclès qui refit la base de la statue d'Athéné Parthénos, mais on ne peut dire avec certitude s'il était de la famille du Sicyonien. On connaît mieux l'école de ce dernier que sa descendance : Synnoon, Ptolichos d'Égine, Sostratos de Khios et son fils Pantias, tous célèbres surtout pour des statues en bronze.

Dans la branche de Kanakhos, nous sautons une génération. On ne sait rien du fils de Kanakhos; mais son petit-fils, du même nom que lui et élève de l'Argien Polyclète, avait fait deux statues en bronze que Pausanias vit à Delphes : elles représentaient deux triérarques de la flotte victorieuse sous Lysandre à Ægos-Potamos, Epicyridas et Etéonicos. Kanakhos le jeune était donc resté Péloponésien. Quant aux Κελητίζοντες ou hommes montés sur des chevaux de course, mentionnés par Pline, on ne sait auquel des deux Kanakhos il faut les attribuer.

Mais revenons à la statue du Didyméon. Elle était en bronze éginétique et de proportions colossales. Apollon était représenté nu, debout; il tenait dans la main droite un faon fondu à part et simplement fixé en équilibre sur la main ouverte du dieu; dans sa main gauche était un

1. Kirchhoff, C. I. att. n° 344.

arc. Les monnaies de Milet de l'époque archaïque et quelques grands bronzes de l'époque impériale nous font connaître avec certitude cette pose et ces attributs.

Il existe dans les collections publiques plusieurs monuments qui reproduisent le type de l'Apollon Didyméen.

Le Musée de l'École évangélique grecque, à Smyrne, possède une main en marbre, tenant un faon, trouvée dans la vallée du Méandre et donnée par un négociant d'Aïdin.

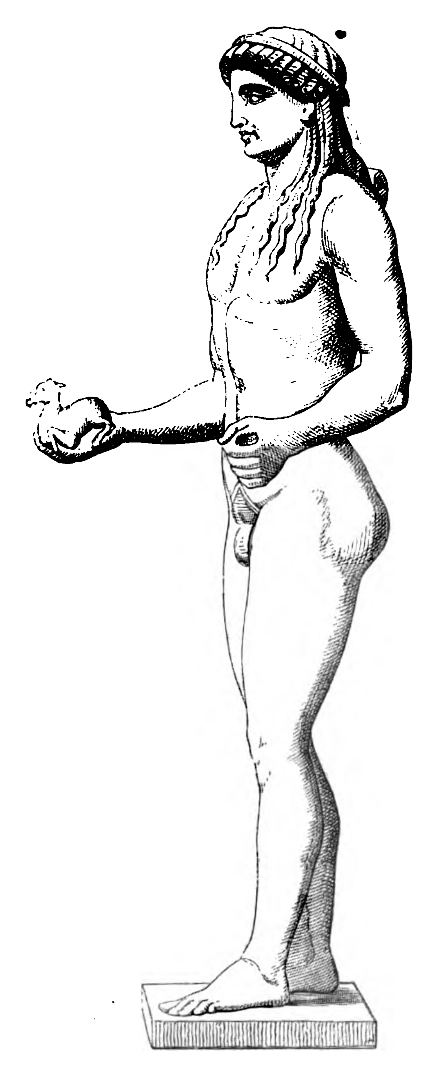
Le Cabinet des médailles de Paris a une petite statuette en bronze qui représente Apollon tenant un faon de la main droite. Cette statuette, extrêmement grossière, et de plus cassée aux jambes, provient de Scala Nova, à peu de distance de Milet : c'est là son seul intérêt.

Beaucoup plus importante est la statuette du British Museum, connue sous le nom de Bronze Payne Knight et provenant d'Étrurie. Elle est complète et bien conservée. Le dieu est debout, la jambe gauche légèrement portée en avant, dans la pose de la marche; la tête est posée droite ; les cheveux, formant sur le front deux étages de boucles, sont divisés sur chacune des deux épaules en trois mèches ondulées et nettement séparées; les deux bras sont repliés au coude; la main droite tient un faon couché, la gauche est percée d'un trou dans lequel était jadis passé l'arc. Le travail est négligé, mou et lourd. A cet égard, la gravure que nous donnons ici, et qui est empruntée aux articles de M. Beulé, flatte beaucoup le bronze Payne Knight.

Ce qui rend la statuette du British Museum intéressante, c'est qu'elle nous sert à reconnaître une copie de l'œuvre de Kanakhos, dans un superbe bronze du Louvre, provenant de Piombino, et savamment étudié par M. de Longpérier[1]. Le dieu est encore nu et debout; il avance la jambe gauche et porte légèrement le corps et la tête en avant, dans l'attitude d'une marche lente. Comme dans toutes les statues archaïques, l'occiput est très-développé. Sur le sommet de la tête, les cheveux sont tenus courts, rejetés en avant par le peigne; ils se terminent au-dessus du front par deux étages de petites boucles. Derrière, au contraire, ils sont longs, retombent sur la nuque en une masse abondante, dont l'extrémité est attachée en forme de queue terminée par une rosette. La poitrine est saillante et modelée largement; le ventre est maigre et plat; les jambes sont sèches et nerveuses, la musculature en est vigoureusement indiquée : les hommes que l'artiste avait sous les yeux vivaient au grand air, peinaient beaucoup et mangeaient sobrement. Les bras, atta-

1. Catalogue des Bronzes du Louvre, n° 69.

chés haut, restent rapprochés du corps; les deux mains sont portées en avant, la droite ouverte, l'autre fermée et percée d'un trou. Les attri-



STATUETTE EN BRONZE D'APOLLON.

(British Museum.)

buts manquent, mais nul doute que la main droite ne tînt le faon et la main gauche l'arc traditionnel. Les yeux sont creux, ils étaient remplis de prunelles en argent ou en pierres précieuses. Les sourcils, les lèvres

et les boutons des seins sont incrustés en cuivre rouge. Le pied gauche a été brisé et restauré maladroitement dans l'antiquité même. La restauration a détruit le début d'une inscription incrustée en lettres d'argent sur le cou-de-pied; on n'en peut lire avec certitude que les deux dernières lignes :

ΑΘΑΝΑΙΑΙ
ΔΕΚΑΤΑΝ

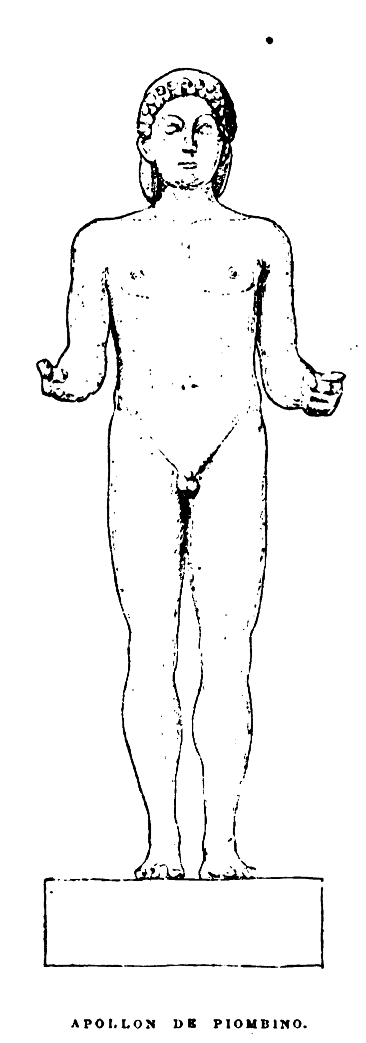
De la ligne précédente, on ne distingue que quelques lettres qui permettent de restituer ΔΑΜΟΣ. Il est difficile de dire si la statue consacrée à Athéné comme dîme du butin était dédiée par une ville ou par un particulier du nom de Kharidamos par exemple.

Quoi qu'il en soit, le bronze du Louvre est une copie évidemment très-soignée de l'Apollon de Kanakhos et date de la même époque, c'est-à-dire des dernières années du VIe siècle. Il n'est pas jusqu'à l'incrustation des seins, des sourcils et des lèvres, et jusqu'à l'inscription rapportée sur le pied en lettres d'argent, qui ne confirme cette conjecture; le guerrier de Kléœtas consacré sur l'Acropole avait aussi les ongles incrustés en argent.

Néanmoins, si ces bronzes, tous de dimension bien inférieure à celle de la statue qui leur a servi de type, tous œuvres d'artistes de second ordre, peuvent nous donner une idée exacte de ce qu'il y avait dans l'œuvre de Kanakhos d'imposé par le symbolisme religieux, c'est-à-dire la pose, les attributs, l'arrangement des cheveux et jusqu'à un certain point la physionomie, si même on peut y trouver l'imitation naïve de quelques détails, il est une chose dont des œuvres aussi peu importantes ne peuvent évidemment nous donner aucune idée : cette chose, c'est le *faire* du grand statuaire, l'empreinte puissante de sa main sur le bronze, l'accent personnel de l'œuvre d'art. Ce style, ce faire, nous ne pourrons le retrouver que sur des œuvres originales de véritables artistes. Or nous avons précisément un ensemble d'œuvres importantes qui datent du dernier quart du VIe siècle, c'est-à-dire du moment même où dut être fondu l'Apollon Didyméen. Mes lecteurs ont déjà nommé les statues des frontons d'Égine. C'est là, c'est dans un beau torse archaïque d'Apollon conservé au British Museum, que nous trouverons, je crois, les vrais caractères du bronze de Kanakhos.

L'Art de l'Asie Mineure a, du moins parmi les archéologues français, une assez mauvaise réputation. Plusieurs le déclarent d'avance, et sans avoir pris la peine de l'étudier, un art de décadence. C'est pourtant à

lui que nous devons le Coureur d'Agasias, le Laocoon, l'Apollon Strogonof et sa copie, l'Apollon du Belvédère, la Victoire en bronze du British Museum, le Mausolée de Pythios, le peu qui, dans le Taureau Far-



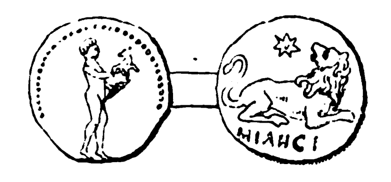
APOLLON DE PIOMBINO.

(Musée du Louvre.)

nèse, n'est pas du Milanais Andrea Bianchi, la Déméter de Cnide, la base sculptée d'Éphèse, et sans doute bien d'autres chefs-d'œuvre dont la provenance est inconnue; sans parler des œuvres perdues des Bathyclès, des Théodore, des Rhœcos, des Bupalos et de cent autres auxquels les anciens, apparemment plus en état que nous d'être bons juges, accor-

daient un certain mérite. Comme peintres, l'Asie Mineure a produit Parrhasios et Apelles, deux noms assez connus ; comme musicien, Timothée ; je ne parle point des poëtes, des philosophes, des historiens : depuis Homère, Thalès et Hécatée, la liste en serait assez longue. Dans l'architecture, Pythios, Pæonios, Daphnis, Hermogène, et, pour descendre jusqu'au Bas-Empire, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet ont aussi joui de quelque réputation. L'étude du Didyméon aura, je l'espère, laissé dans l'esprit des lecteurs de la *Gazette* cette impression qu'il y a, dans les œuvres des architectes ioniens, bien des choses à regarder, et même quelques-unes à admirer ; que l'art antique nous ménage encore bien des surprises ; et que ceux qui se vantent de le connaître sur le bout du doigt devraient bien se souvenir de temps en temps du mot de Socrate : « Je ne sais qu'une chose, c'est que je ne sais rien. »

O. RAYET.



UNE

NOUVELLE BIOGRAPHIE D'ALBERT DURER[1]



Dans le travail de révision auquel notre époque a soumis la vie et l'œuvre des maîtres d'autrefois, il semblait qu'Albert Durer fût un de ceux auxquels les efforts de la critique moderne dussent le moins profiter. N'avait-il pas en effet pris soin de nous conserver lui-même le souvenir des événements les plus marquants de son existence dans sa Chronique, dans son « Journal de voyage », dans ses lettres et jusque dans ses dessins? N'avait-il pas en quelque sorte prévenu toute erreur au sujet de ses ouvrages en revêtant de son monogramme, quelquefois accompagné de la date, ses tableaux, ses gravures et jusqu'à de simples esquisses? Enfin l'attention des savants de tous pays ne s'était-elle pas portée de bonne heure sur celui qui fut avec Holbein le plus grand maître de la Renaissance allemande, et qui, mieux partagé en cela que son rival, se présente devant la postérité, non-seulement comme un peintre et un graveur hors ligne, mais encore comme un théoricien éminent, comme un savant aux aptitudes diverses, comme un caractère digne de toute sympathie ?

Telles sont les réflexions auxquelles plus d'un lecteur a dû se livrer en voyant apparaître le nouveau, le splendide volume que M. Thausing vient de consacrer à l'artiste nurembergeois. Et cependant que l'on prenne la dernière biographie allemande de Durer, celle de M. d'Eye, publiée

1. Durer : *Histoire de sa vie et de son art* (*Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*), par M. Thausing. Leipzig, Seemann, 1876; Paris, Frank. 1 vol. gr. in-8 de 537 pages, avec nombreuses illustrations.

en 1860[1], qu'on la compare à celle de M. Thausing, et on verra quelle somme énorme de travail représentent les recherches des quinze dernières années, combien de découvertes curieuses ont été faites depuis lors.

Parmi ces découvertes, les plus importantes sont dues à M. Thausing même[2], qui, avant de composer le livre dont nous nous occupons, a consigné dans plusieurs recueils spéciaux les résultats de ses patientes et sagaces investigations. Professeur de l'histoire de l'art à l'Université de Vienne, directeur de la collection Albertine où se trouvent réunies tant de merveilles du crayon et du burin de Durer[3], connaisseur expérimenté, écrivain élégant, il était mieux préparé que personne à élever au maître un monument définitif fondé sur l'étude des sources écrites, non moins que sur l'examen approfondi de cet immense œuvre peint, dessiné et gravé, dispersé en tous lieux. Le succès ne lui a pas fait défaut; déjà une édition anglaise de son livre a paru chez Murray; à ce que nous apprenons il est également sur le point de recevoir le droit de cité chez nous, grâce à la traduction à laquelle travaille M. G. Gruyer; on ne saurait souhaiter un meilleur interprète ni une marque d'approbation plus flatteuse.

Affirmerons-nous que l'œuvre du maître allemand offre aujourd'hui une image tout à fait harmonieuse, qu'il est pur de toute tache et de toute contradiction? Ce serait demander l'impossible. Il y avait dans le tempérament de Durer, dans le milieu dans lequel il a grandi, dans l'époque à laquelle il a appartenu, une triple cause de trouble et d'imperfection. A côté de ses belles et rares qualités, à côté d'idées qui tiennent du sublime, il se rencontre chez lui des fautes de goût et des faiblesses plus nombreuses et plus sensibles que chez aucun autre artiste de la Renaissance. Vouloir résoudre ces dissonances aurait été méconnaître le rôle du biographe; il doit non pas faire de son héros une figure idéale, mais nous donner de lui le portrait le plus fidèle, le plus coloré, le plus vivant, et certes rarement biographe s'est aussi bien acquitté de cette tâche que le jeune et brillant professeur de Vienne.

La famille de Durer et les principaux événements de sa jeunesse nous

1. *Leben und Wirken Albrecht Dürers*. Nordlingen, 1860; une édition avec quelques pages de supplément a paru en 1869.— On consultera encore avec fruit l'ouvrage de M. de Zahn, *Dürers Kunstlehre und sein Verhältniss zur Renaissance*. Leipzig, 1866.

2. On doit en outre à M. Thausing une excellente édition des lettres, du journal de voyage et des poésies de Durer : *Dürers Briefe Tagebücher und Reime*. Vienne, 1872. — Publication du Musée autrichien pour l'art et l'industrie.

3. M. Thausing a donné ici-même l'histoire et la description de cette collection. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1870, juillet et août.)

étant connus par les notices que l'artiste a lui-même consignées dans sa Chronique, nous pouvons passer rapidement sur ce chapitre. Il suffit de rappeler que Durer le Vieux était Hongrois d'origine, qu'il vint au monde dans le village d'Eytas ou Eytasch et qu'il exerçait, comme son père, la profession d'orfévre. Il quitta, jeune encore, son pays natal pour chercher fortune au loin. Après un séjour prolongé dans les Pays-Bas, il s'établit à Nuremberg chez maître Jérôme Holper (et non Haller) dont il épousa plus tard, en 1467, la fille; il comptait alors quarante ans, et sa femme quinze seulement[1]. Cette union, comme on sait, fut des plus fécondes; Barbe Holper mit au jour dix-huit enfants, dont la plupart, il est vrai, moururent en bas âge. Le troisième d'entre eux, celui qui devait rendre immortel le nom de Durer, naquit le 21 mai 1471; il eut pour parrain le célèbre imprimeur Antoine Koburger.

Le vieil orfévre jouissait de l'estime générale; en 1482, par exemple, nous le voyons nommer maître juré de sa corporation; mais avec des charges de famille aussi grandes, il lui fut impossible de jamais arriver à l'aisance. L'économie la plus stricte devait présider à l'entretien et à l'éducation de sa nombreuse progéniture, et il n'est pas étonnant que les habitudes de son fils Albert aient toujours gardé sous ce rapport quelque chose de timoré et de mesquin. C'était un souvenir de la gêne dans laquelle il avait été élevé. Jamais, alors même qu'il fut à l'abri du besoin, il ne cessa de gémir sur son peu de fortune, jamais il ne regarda l'avenir d'un œil assuré; quelquefois le désir de posséder un objet rare ou curieux l'emporte sur ses principes d'économie, mais la dépense est à peine faite qu'il regrette déjà son argent.

Albert Durer fréquenta l'école jusqu'à l'âge de treize ans; à l'en croire il n'y aurait appris qu'à lire et à écrire, mais nul doute qu'il ne s'y soit également assimilé les premiers éléments du latin. Nous savons en effet qu'il possédait plusieurs livres écrits dans cette langue et qu'il étudiait dans sa jeunesse Vitruve. Pirkheimer paraît lui avoir en outre adressé, pendant qu'il était à Venise, une lettre latine. Ce sont là des présomptions qui méritent que l'on s'y arrête; elles s'accordent à merveille avec ses goûts studieux et cet appareil d'érudition dont il aimait à s'entourer. N'allons cependant pas le considérer comme un grand clerc; il est facile de deviner par sa lettre à Spalatin[2] qu'il préférait les

1. On ne connaît de la mère d'Albert Durer qu'un seul portrait, le dessin de la collection Firmin Didot, exécuté par l'artiste en 1514, deux mois avant la mort de la vieille femme.

2. Découverte et publiée par M. His, de Bâle. *Revue des Beaux-Arts* de M. de Lutzow *(Zeitschrift für bild. Kunst)*, 1868, p. 8.

ouvrages allemands aux ouvrages latins, alors même qu'il s'agissait des dissertations de son cher ami, le docteur Martin Luther. Quant à ses connaissances dans les sciences mathématiques et naturelles, il ne paraît les avoir acquises que plus tard; il en est de même de la versification; ses premiers essais poétiques ne remontent qu'à l'année 1509; ils lui valurent plus d'une épigramme de la part de ses amis Pirkheimer et Lazare Spengler.

Au sortir de l'école, l'atelier paternel réclama l'enfant sur lequel le père fondait les plus grandes espérances. Les ressources qu'il y trouvait pour son instruction artistique étaient à coup sûr peu nombreuses, car l'horizon d'un orfévre nurembergeois du xv[e] siècle était passablement borné. On voit bien en Allemagne des peintres s'occuper d'orfévrerie, comme Martin Schœn, mais la réciproque avait lieu plus rarement. L'art italien n'avait pas encore exercé sur la vieille ville impériale son influence fécondante, et plus tard, lorsque l'action s'en fit sentir, la transformation fut moins profonde que dans une cité voisine, rivale de Nuremberg, Augsbourg. Cela vient de ce que celle-ci était en relations constantes avec un des principaux foyers de la Renaissance, la Lombardie. Nuremberg, au contraire, était condamnée à demander ses inspirations à Venise, où le mouvement se produisit avec une certaine lenteur. Le joug du gothique, du gothique dégénéré, pesa longtemps de la sorte sur la patrie de Durer, et celui-ci pour sa part eut à lutter pendant toute sa vie contre ces réminiscences fâcheuses.

Quelques estampes de Martin Schœn, voilà les seuls modèles dont le jeune apprenti orfévre aura disposé dans l'atelier de son père; on sait combien il aimait à s'inspirer de ce maître, dont il rechercha dans son âge mur encore les dessins. Quant aux autres éléments d'étude, il les aura dus à son parrain l'imprimeur Antoine Koburger, qui demeurait à quelques pas de là; peut-être aussi les élèves de Wolgemut, dont la maison était également située dans le voisinage immédiat de celle des Durer, lui ont-ils été sous ce rapport de quelque secours.

On ignore quels furent ses progrès dans l'art de travailler les métaux précieux[1]; mais ce que nous savons de source certaine c'est qu'il se soucia bien plus d'étudier la nature vivante et de se perfectionner dans le dessin des figures que de composer des ornements d'orfévrerie.

A l'année 1484 appartient le plus ancien de ses ouvrages qui soit

1. Peut-être est-ce en souvenir de sa profession première qu'il a exécuté le petit bas-relief en argent signé A. D., 1509, qui représente une femme nue, vue de dos. (Collection Imhof, à Nuremberg.)

parvenu jusqu'à nous, l'admirable portrait dans lequel il s'est représenté lui-même à l'âge de treize ans (collection Albertine, et que nous repro-



PORTRAIT DE DURER PAR LUI-MÊME, A L'AGE DE TREIZE ANS.

(Collection Albertine de Vienne.)

duisons). L'œil est profond, l'expression singulièrement grave, et cependant l'ensemble est si frais, si jeune qu'il s'en dégage je ne sais quel parfum florentin. Jamais artiste a-t-il donné à ses débuts de plus beaux

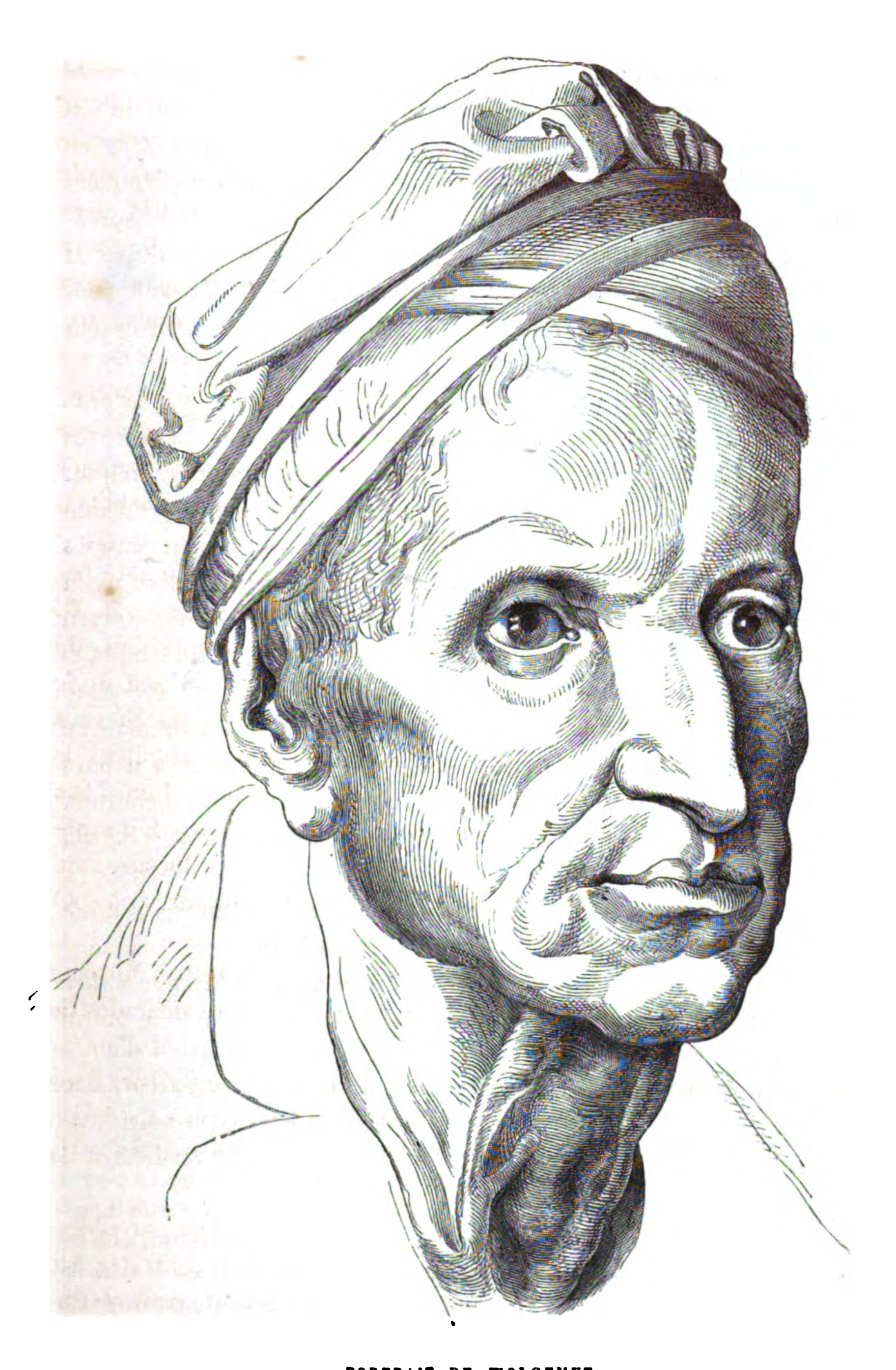
gages d'avenir ! Il ne devait pas toujours être aussi heureux dans les autres représentations qu'il nous a laissées de lui-même. Celles du moins que j'ai eu l'occasion de voir sont loin d'offrir une sincérité, une liberté d'allures, une distinction aussi grandes, et je ne partagerai pas l'admiration que les critiques d'outre-Rhin professent pour elles. Dans le portrait de la galerie des Offices, qui passe pour une copie de celui de Madrid, dans ceux de la Pinacothèque de Munich, du Belvédère de Vienne (*Massacre des dix mille*) et d'autres encore, il y a quelque chose de maniéré et d'apprêté; le costume et la pose sont à la fois lourds et prétentieux. Durer y veut faire valoir la richesse de sa toilette et la régularité de ses traits, il y veut éclipser ces artistes vénitiens dont il a plus d'une fois dû envier la belle prestance. (Qu'on se rappelle ce passage d'une de ses lettres à Pirkheimer : « Mon manteau français et mon habit italien vous font saluer. ») Il aurait gagné à s'y montrer tel qu'il était, en brave, simple et austère bourgeois de Nuremberg !

La précieuse collection Posonyi, acquise il y a quelques années par M. Hullot, possède le second en date des dessins de Durer (signé : 𝔄. 𝔇. 1485). Cette fois-ci nous avons affaire à une véritable composition. On voit la Vierge assise sur un trône, ayant sur ses genoux son divin enfant; une couronne à haute forme est posée sur sa tête, ses cheveux flottent sur ses épaules; une robe fort ample aux plis anguleux la recouvre tout entière. Deux anges se tiennent à ses côtés : l'un d'eux joue du luth, l'autre de la harpe; le sol est parsemé de fleurs. L'inexpérience de l'artiste se trahit dans plus d'un détail; les formes sont grêles et les draperies heurtées, mais dans le style des figures on sent déjà l'étude sérieuse de Schongauer et de Wolgemut.

Citons encore un dessin au crayon noir conservé au British Museum et accompagné de cette curieuse inscription due à un des camarades de Durer : « Ceci aussi est vieux, Albert Durer me l'a fait avant d'entrer comme peintre dans la maison de Wolgemut, à l'étage supérieur, dans la maison de derrière, en présence de feu Conrad Lobmayr. » Ce dessin représente une femme coiffée d'un turban, chaussée de souliers à la poulaine et tenant sur son poing un faucon.

Devant une vocation aussi décidée, le vieux Durer finit par céder, quoique à contre-cœur. Le 30 novembre 1486 il signa le contrat grâce auquel son fils entra dans l'atelier de maître Wolgemut, pour y travailler, ou, comme le dit Durer, pour y servir pendant une période de trois ans[1].

1. Je voudrais à ce propos faire définitivement justice de la légende qui prête au père de Durer l'intention de mettre son fils en apprentissage chez Martin Schœn. C'est



PORTRAIT DE WOLGEMUT.

(Dessin d'A. Durer, de la collection Albertine.)

Une certaine défaveur n'a cessé de s'attacher au nom de Michel Wolgemut, dont la personne et les travaux sont d'ailleurs encore assez peu connus. Ce qui lui a fait du tort c'est d'avoir laissé sortir de son atelier tant d'ouvrages informes, d'une brutalité repoussante, et en second lieu d'avoir eu à côté de lui un élève qui l'a si complétement éclipsé. Les recherches de M. Thausing tendent à modifier ces impressions, et, bien que le problème ne soit pas encore arrivé à un degré de maturité suffisant pour être résolu d'une manière définitive, on peut dire que le vieux maître nurembergeois sortira singulièrement grandi de cet examen impartial.

Ses peintures, si l'on prend pour point de départ, non pas la production courante, mais quelques compositions plus soignées, tels que les volets du polyptyque de la chapelle Saint-Maurice de Nuremberg, offrent des qualités d'un ordre tout à fait supérieur. Le réalisme y domine comme dans tous les ouvrages du maître; son art robuste s'inspire de la nature vivante bien plus que de la tradition; mais il n'ignore ni la grâce ni la grandeur, et son coloris a une rare puissance. Un artiste non moins éminent se révèle à nous dans un portrait de femme de la galerie de Cassel (avec la date 1478), qu'O. Mündler attribuait à Schongauer, mais que M. Thausing a restitué à Wolgemut. On remarque aussi dans ces tableaux comme dans plusieurs autres une science parfaite de la technique. Durer, si attentif à saisir tout ce qui touche aux procédés, a certes mis à profit sous ce rapport les connaissances de son maître.

Dans un autre art encore Wolgemut a frayé la voie à Durer ; il a été le vrai fondateur de l'école de gravure sur bois de Nuremberg à laquelle nous devons tant de chefs-d'œuvre. Il suffit de citer le *Schatzbehalter* et la *Grande Chronique* de Hartmann Schedel, auxquels il a fourni

un contemporain de Durer, Scheurl, qui raconte le fait dans son éloge d'Antoine Kress, imprimé en 1515, et il ajoute que le projet n'eut pas de suite, parce que l'on reçut dans l'intervalle la nouvelle de la mort du grand peintre de Colmar. Il suffit de comparer les dates pour se convaincre que cette assertion est absolument fausse. Le contrat signé avec Wolgemut est, on vient de le voir, du 30 novembre 1486, et Martin Schœn mourut, au plus tôt, le 2 février 1488; quelques écrivains autorisés, M. Gérard, dans ses *Artistes de l'Alsace au moyen âge*, t. II, p. 233, et M. Goutzwiller, dans la nouvelle édition de son *Musée de Colmar*, p. 12 et ss., reculent même sa mort jusqu'en 1499. Comment cet événement aurait-il pu influer sur la détermination prise dix-huit mois auparavant par le père de Durer? Quant au témoignage de Neudörffer, auquel le Musée autrichien pour l'art et l'industrie a récemment fait l'honneur de réimprimer ses *Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken* (Vienne, 1875), il ne mérite pas qu'on s'y arrête. Son article sur Durer est un tissu d'erreurs du commencement à la fin.

un si grand nombre d'illustrations, pour rappeler les services qu'il a rendus dans ce domaine à son illustre disciple.



PORTRAIT DE JÉRÔME HOLZSCHUHER, PAR A. DURER.

(Musée germanique de Nuremberg.)

M. Thausing revendique pour Wolgemut un autre titre de gloire encore, celui d'avoir gravé sur cuivre et d'être l'auteur des estampes signées W. Le premier, Bartsch lui avait refusé cette qualité, en faisant

honneur à l'orfévre Wenceslas d'Olmutz de toutes les pièces portant cette marque. M. Thausing revint à l'ancien système, qui avait universellement cours avant l'apparition du *Peintre-graveur*[1]; à ses yeux le maître E. S. et Martin Schœn sont les burinistes que Wolgemut a pris pour modèles. Il va plus loin encore et soutient que celles de ses gravures que l'on considérait jusqu'ici comme des copies d'après Durer sont les originaux et qu'ici encore ce dernier n'a été que l'élève et l'imitateur. Nous exposerons plus loin les motifs qui justifient cette manière de voir.

Les relations de Wolgemut avec quelques-uns des humanistes les plus célèbres de l'Allemagne nous autorisent à croire qu'il était plus lettré qu'on ne l'admet d'ordinaire. Il avait pour ami le docteur Hartmann Schedel, qui fut pour lui ce que Pirkheimer devait être pour Durer. Schedel, l'auteur du texte de la *Grande Chronique nurembergeoise*, avait étudié à Padoue et s'intéressait vivement à l'antiquité classique, comme le montrent entre autres ses extraits des notes de voyage de Cyriaque d'Ancône et ses croquis conservés à la bibliothèque royale de Munich. Il peut passer pour le principal trait d'union entre l'Italie et Nuremberg. Wolgemut entretenait également un commerce suivi avec un autre champion de la renaissance littéraire et scientifique de l'Allemagne, le poëte Conrad Celtes; ce dernier lui confia, comme Schedel, l'illustration de plusieurs de ses livres.

Étant donnée une activité aussi multiple, on devine sans peine que si beaucoup d'idées germaient dans l'atelier de Wolgemut, elles étaient loin d'arriver toutes à une maturité égale. Dans ce milieu fiévreux ce qui manquait le plus c'était la mesure, la pondération, le goût. On y apprenait une foule de choses, mais ces connaissances étaient-elles suffisamment digérées? Nous en doutons fort.

Wolgemut enseigna tout ce qu'il savait à son jeune élève et celui-ci paraît lui en avoir gardé une vive gratitude. Le portrait de la Pinacothèque de Munich (1516) et celui de l'Albertine (dessin au charbon avec rehauts blancs, reproduit par notre gravure) sont un beau témoignage de cette amitié.

Le temps passé chez Wolgemut avait été bien employé par Durer; il le prouva dans le portrait qu'il fit de son père en 1490, à l'expiration de son apprentissage (galerie des Offices); la facture manque peut-être

1. A la fin du siècle dernier, la librairie Knorr, de Nuremberg, possédait encore trois cuivres signés W. et directement achetés, ses livres en faisaient foi, aux héritiers de Wolgemut.

encore de fermeté, mais la tête du vieillard est déjà pleine de vie, et on admire à bon droit chez un artiste de dix-neuf ans une science aussi grande du coloris et du modelé.

Le portrait du vieux Holzschuher, que le maître peignit vers la fin de sa carrière si laborieuse, en 1526, et qui est son chef-d'œuvre en ce genre, a plus de puissance; mais pour la sincérité et le charme le tableau de 1490 peut hardiment se mesurer avec lui.

Quelques mois plus tard le jeune peintre quitta Nuremberg pour faire son tour d'Allemagne. On sait malheureusement bien peu de chose de ses pérégrinations. Lui-même n'en parle que dans les termes les plus vagues : « Et quand j'eus fini mon apprentissage, mon père m'envoya au dehors et je restai absent quatre années, jusqu'à ce que mon père m'ordonna de revenir. Et après être parti en 1490 après Pâques, je revins l'année où l'on compte 1494 après la Pentecôte. »

Ces quatre années Durer paraît les avoir surtout consacrées à son pays natal. A un certain moment, en 1492, nous le rencontrons à Colmar et à Bâle. Strasbourg aussi a dû le compter parmi ses hôtes; on trouve du moins dans des inventaires anciens la description de deux portraits exécutés par lui dans cette ville[1]. Sur les autres étapes qu'il a faites en Allemagne on en est réduit à de simples conjectures.

Nous savons au contraire aujourd'hui que Durer a dès lors franchi les Alpes. Le fait avait été soupçonné, M. Thausing en démontre la réalité par les arguments les plus ingénieux. Écoutons d'abord un ami de Durer, Scheurl, l'auteur du *Liber de laudibus Germaniæ*, publié en 1506. L'année même où Durer séjournait à Venise, il fait allusion à son précédent voyage en Italie : « qui quum nuper in Italiam rediisset ». Puis vient le témoignage de l'artiste lui-même : dans une de ses lettres à Pirkheimer (7 février 1506) après avoir parlé de Jean Bellin il ajoute ces paroles caractéristiques : « Et la chose qui me plaisait tant il y a onze années ne me plaît plus à présent; et si je ne le voyais pas de mes propres yeux je ne le croirais pas. Je vous fais aussi savoir qu'il y a ici beaucoup de peintres meilleurs que ne l'est chez vous Mre Jacques [de Barbarj], mais Antoine Kolb jurerait qu'il n'y a pas sur terre de

1. Inventaire Imhoff, 1573-1574 : « portrait d'un vieillard, sur parchemin, a été son maître à Strasbourg; — portrait de femme, en couleurs à l'huile, allant avec le précédent, peint à Strasbourg en 1494. » L'inventaire de 1580 dit au contraire que le premier de ces portraits a été peint par un vieux maître de Strasbourg et omet la date du second.

peintre meilleur que Jacques. Les autres se moquent de lui; ils disent que s'il valait quelque chose il resterait ici. » Voilà, ou nous nous trompons fort, la preuve que Durer avait déjà visité Venise onze années auparavant (1494-1505-1506), c'est-à-dire sans aucun doute à l'époque où il se préparait à rentrer à Nuremberg.

C'est à ce premier voyage qu'appartiennent, notre auteur l'établit par des considérations tout à fait séduisantes, les études d'après nature, et principalement les vues du Tyrol et des contrées limitrophes jusqu'ici attribuées au voyage de 1505-1506. Cette question de chronologie présente assez d'importance pour que nous entrions dans le détail des motifs qui l'ont fait résoudre dans le sens ci-dessus indiqué.

On remarque d'abord que toutes ces pièces, aquarelles ou miniatures, sont privées de monogrammes et de dates, à l'exception d'un paysage conservé au British Museum et appartenant à l'année 1506. Dans le cas où elles en portent, ces indications ont été ajoutées après coup, soit par Durer, soit par des étrangers. Cette circonstance montre qu'elles doivent être rangées dans la première période de l'œuvre du maître, car à partir de l'année 1503 il ne laisse plus guère sortir de son atelier un dessin un peu important, sans y apposer sa marque bien connue.

Le fini merveilleux de ces dessins forme en outre un contraste frappant avec la manière plus ou moins sommaire dans laquelle l'artiste traitera plus tard ses paysages. On peut établir à ce sujet une sorte de gradation : au début, Durer colorie ses études d'après nature avec un soin extrême, puis il se borne à les laver plus ou moins légèrement, à la fin il n'emploie plus que la pointe d'argent ou la plume.

D'autres faits encore militent en faveur de notre thèse. En 1505, Durer se rendait à Venise pour affaires ; il emportait un certain nombre d'ouvrages qu'il espérait vendre de l'autre côté des Alpes; nul doute qu'il ait voyagé à cheval. On ne comprend guère comment dans ces conditions il aurait eu le loisir de s'arrêter en route pour prendre des croquis et surtout pour leur donner ce degré de perfection.

Enfin, dernier argument, les productions que l'on sait d'une façon positive avoir pris naissance en 1505 et en 1506 ne ressemblent en rien à celles de la catégorie dont il vient d'être question.

L'influence exercée sur Durer par l'art italien ne semble pas avoir été bien profonde, ni lors du premier voyage, ni lors du second. Il montra sous ce rapport un esprit moins ouvert que Holbein, qui, sans avoir jamais franchi les monts, s'est pénétré avec tant de succès des principes de la Renaissance. Sa manière était trop personnelle déjà pour qu'il lui fût possible de faire une révolution sur lui-même. Il se laisse aller à

traiter quelques sujets antiques[1]; il s'intéresse à de certaines particularités, en quelque sorte extérieures, du talent et du style de Mantègne, dont il n'eut sans doute pas l'occasion de voir le chef-d'œuvre, les peintures des Eremitani, à Padoue[2]; peut-être aussi fit-il connaissance dès lors avec un artiste vénitien dont il parut plus tard subir l'ascendant, Jacopo de Barbarj, le maître au caducée. Voilà tout. Ce n'était à coup sûr pas la peine d'entreprendre un si long voyage. Il aurait tout aussi bien pu se procurer à Nuremberg les estampes de Mantègne, et quant à Jacopo de Barbarj, il n'aurait rien perdu à le connaître peu d'années plus tard, dans la même ville de Nuremberg, où ce maître vint s'établir.

A peine de retour, son père s'occupa de le marier. La jeune fille qu'il lui destinait, Agnès Frey, appartenait à une famille honorable de Nuremberg et lui apportait une dot de deux cents florins. Le mariage eut lieu le 14 juillet 1494.

La femme de Durèr a trouvé dans M. Thausing un champion ardent; et qui ne plaiderait comme lui pour sa réhabilitation en contemplant sa figure si douce, si sereine, dont notre initiale reproduit les traits d'après un dessin de Durer! On se dit que tant de noirceur ne peut s'allier à des dehors si séduisants, qu'il est impossible que cette face rayonnante de bonté et d'esprit soit celle d'une Xanthippe. Hâtons-nous d'annoncer que cette contradiction a disparu, que nous pouvons nous laisser aller aujourd'hui sans réserve à la sympathie que nous inspire l'original de ce délicieux portrait. M. Thausing a soumis à une révision sévère toutes les pièces du débat; il a fondé son argumentation non sur des sentiments, mais sur des faits, et la cause de sa cliente nous paraît définitivement gagnée.

En remontant à la source de ces bruits calomnieux, on découvre que tout le mal provient de la lettre bien connue de Pirkheimer, écrite, comme M. d'Eye l'a déjà prouvé, deux années après la mort de Durer et non pas, comme on l'avait cru, sous l'impression première de cette perte. Pirkheimer avait un grief personnel contre la veuve de son ami : elle avait vendu à un étranger un objet de la succession qu'il avait lui-même

1. Dessin représentant l'*Enlèvement d'Europe*.—Apollon avec l'arc et le carquois, à l'Albertine. La même feuille contient les trois têtes de lion qui sont placées à la fin de cet article. — Un Amour volant, collection Ambrosienne.

2. Deux dessins de Durer, exécutés l'un d'après le Combat des Tritons, l'autre d'après la Bacchanale de Mantègne (B. 17 et 20), portent la date 1494, et appartiennent vraisemblablement à l'époque de son séjour à Venise.

voulu acquérir[1]. *Inde iræ.* Tous les biographes se sont empressés de répéter ses accusations, sans en contrôler l'exactitude et sans se demander si l'irascible humaniste pouvait être à la fois juge et partie.

A une époque plus rapprochée de nous, la publication de la correspondance de Durer a semblé confirmer cette manière de voir. Il est, en effet, question, dans une de ses lettres de Venise, d'une Nurembergeoise que le maître appelle « Rechenmeisterin », et à côté du nom de laquelle il a dessiné une grimace, accompagnée de quelques épithètes injurieuses. On a cru que par le mot « Rechenmeisterin » (maîtresse de calcul, ménagère), Durer avait voulu désigner sa propre femme, et on appliquait à cette dernière les expressions peu aimables dont il avait fait usage. Mais on sait aujourd'hui que ce nom était celui d'une famille de Nuremberg; Agnès Frey doit donc être mise hors de cause.

Dans le reste de la correspondance de l'artiste, dans son journal de voyage, dans sa chronique, on chercherait en vain une phrase qui pût faire soupçonner qu'il ait eu à se plaindre de sa compagne.

La conduite d'Agnès, après la mort de son mari, fut des plus nobles et prouva que si elle avait des défauts, elle était du moins exempte du péché d'avarice. Comme elle s'était mariée sous le régime de la communauté de biens, et que Durer n'avait pas fait de testament, toute la succession lui appartenait, d'après la loi de Nuremberg, à l'exception d'un quart réservé aux frères du défunt, mais dont elle gardait la jouissance pendant sa vie. Au lieu de profiter de cette disposition, elle abandonna dès l'année 1530 ce quart à ses beaux-frères en toute propriété « de son propre gré et par bonne amitié pour eux », — ce sont les termes de l'acte. Plus tard, une année avant sa mort, arrivée le 28 décembre 1539, on la voit consacrer les revenus du capital de 1,000 florins, déposé par Durer auprès du conseil de sa ville natale, à fonder à l'Université de Wittenberg une bourse pour les étudiants en théologie, à la grande joie de Melanchthon, qui célébra devant Luther cet acte de générosité. On ne pouvait faire à ce moment un meilleur usage d'une fortune acquise par le travail intellectuel.

Au sujet de cette fortune, il nous faut détruire une autre erreur, que Durer lui-même a plus que personne contribué à accréditer. A force de se plaindre de sa pénurie, il a fini par se faire considérer comme une victime du sort et de l'avarice de ses contemporains. Ne le croyons pas sur

1. Voir pour plus de détails la Revue de M. de Lutzow (*Zeitschrift für bildende Kunst*), 1869, pages 33 et 77, où sont également gravés plusieurs portraits de la femme de Durer.

parole; on peut prouver par des chiffres, des chiffres authentiques, combien il y a d'exagération dans ses doléances. Jamais, il est vrai, il n'a reçu pour ses peintures des prix aussi élevés que Wolgemut; celui-ci se faisait payer jusqu'à 600 et même 1,400 florins pour un retable; mais sa fortune aurait pu faire envie à plus d'un artiste allemand ou italien de son temps. D'après l'inventaire dressé à sa mort, son avoir, réuni à celui de sa femme, s'élevait à 6,846 florins 7 livres 24 deniers. C'était une somme fort considérable pour l'époque; on a calculé que 50 florins par an suffisaient, à Nuremberg, à l'entretien d'un bourgeois; 100 florins de rente constituaient déjà l'aisance; le prévôt impérial de la ville ne touchait lui-même que 600 florins de traitement, c'est-à-dire à peu près le double de revenu de Durer. Le fait seul d'avoir été propriétaire de deux maisons, dont l'une, celle qui porte son nom, peut passer aujourd'hui encore pour une habitation fort confortable, suffirait à donner un démenti à l'auteur du *Journal de voyage dans les Pays-Bas*.

Mais revenons à l'époque où Durer prenait femme et s'établissait[1]. Sa situation était alors loin d'être aussi florissante; il lui fallait non-seulement faire face avec le produit de son travail aux dépenses de son propre ménage, mais encore nourrir ses vieux parents, ses jeunes frères. La lutte pour l'existence dut être acharnée pendant les dix ou onze années qui séparent son retour dans sa patrie de son second voyage à Venise (1494-1505). Les préoccupations matérielles l'emportèrent plus d'une fois sur le souci du grand art, et la production de cette période, prise dans son ensemble, ne montre que trop combien de sacrifices l'artiste fut forcé de s'imposer.

Durer semble d'abord avoir travaillé seul. Plus tard, quand la réputation lui vint, il organisa un atelier — on pourrait presque dire une fabrique — de peinture à l'instar de celui de Wolgemut. La veine qu'il voulait exploiter, les commandes de tableaux pour églises, était assez lucrative, à condition que l'on produisît vite, et Durer, livré à ses seules forces, avait besoin d'une année entière pour peindre un simple retable! Il s'adjoignit donc un certain nombre d'aides, d'élèves et de manœuvres auxquels il confiait le gros de la besogne; lui-même fournissait l'esquisse de la composition et peignait par-ci par-là une figure. Parmi ces collaborateurs, dont plusieurs parvinrent plus tard à la célébrité, se trouvait

1. L'exercice de la peinture étant alors libre à Nuremberg, on peut considérer comme une fable le récit de Sandrart, d'après lequel Durer aurait exécuté pour son morceau de réception le dessin représentant *Orphée maltraité par les Bacchantes*.

sans doute Jean Schaüfelein, le premier qui s'assimila la manière du jeune maître; il eut la plus grande part à l'exécution du retable de Saint-Guy. Il n'y aura pas trop de témérité non plus à compter parmi eux Jean de Kulmbach et Jean Baudouin Grien. Nous savons que Durer fournit plus tard au premier d'entre eux l'esquisse de son chef-d'œuvre, le retable des Tuccher, à l'église Saint-Sébald. Quant au second, il conserva avec lui les relations les plus cordiales; lors du voyage dans les Pays-Bas, il emporta un certain nombre de ses gravures pour les y vendre à son compte et, à la mort du maître, Grien reçut une boucle de ses cheveux[1].

L'atelier de Durer paraît avoir fonctionné jusqu'à son second voyage en Italie; à ce moment il se dispersa et il est peu probable qu'il ait été reconstitué, du moins sur une aussi vaste échelle.

De cette collaboration multiple est sortie toute une série de peintures dans lesquelles il n'est pas toujours facile de distinguer la main du maître de celle des aides. Citons parmi elles le retable du musée de Dresde, — celui de Saint-Guy (propriété de l'archevêque de Vienne), — le *Christ descendu de croix* (Pinacothèque de Munich), — enfin le *Triptyque des Paumgärtner* (même galerie) dans lequel brillent déjà des qualités tout à fait supérieures.

Il existe cependant quelques tableaux de cette période dans lesquels le maître s'est montré à nous sans mélange. Tels sont le *Portrait d'Oswald Krell* (1499. Pinacothèque de Munich), — la *Vierge en prière* (galerie d'Augsbourg), — la *Vierge allaitant l'enfant Jésus* (1503. Belvédère de Vienne). Telle est surtout la belle *Adoration des mages* exécutée en 1504 et placée aujourd'hui dans la tribune de la galerie des Offices. Je ne crois pas qu'il existe un autre ouvrage de Durer dans lequel on trouve un coloris aussi chaud, une composition aussi harmonieuse, une grâce et une fraîcheur aussi grandes. Elle marque le point culminant auquel il s'est élevé comme peintre.

Ajoutons que, s'il faut s'en tenir à la propre définition de Durer, l'idée qu'il se faisait du rôle de la peinture n'était pas des plus hautes. En 1513 encore il le caractérise comme suit : « L'art de la peinture est employé au service de l'Église, pour montrer les souffrances du Christ et de beaucoup d'autres bons modèles; il conserve aussi la figure des hommes après leur décès. »

A cette période, si bien remplie, de la vie de Durer appartiennent deux autres classes d'ouvrages, auxquels l'artiste a peut-être dû une

1. Cette relique est aujourd'hui conservée à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.

popularité plus grande encore qu'à ses tableaux : je veux parler de ses gravures sur bois et sur cuivre. L'*Apocalypse*, *Saint Eustache*, la *Nemésis* (la grande fortune), *Adam et Ève* et plusieurs pièces non moins précieuses ont en effet pris naissance entre le retour de Durer à Nuremberg et le second voyage en Italie.

Si l'hypothèse de M. Thausing est vraie, et j'avoue pour ma part que j'ai de la peine à résister à son argumentation, c'est à Wolgemut que revient ici encore le mérite d'avoir frayé la route à son ancien élève, de lui avoir fourni des modèles. C'est un service dont il a été bien mal récompensé; la postérité a interverti les rôles et l'a considéré comme le tributaire de celui qui lui avait tant d'obligations. Un fait certain c'est que les gravures signées W — qu'elles aient pour auteur Wolgemut, Wenceslas d'Olmutz, ou un autre — sont des originaux, et non pas, comme on le croyait depuis Bartsch, des copies d'après Durer. Que l'on compare attentivement de bonnes épreuves du *Songe du docteur* et des *Quatre Sorcières*, par exemple, du maître W. aux pièces de Durer représentant le même sujet, et on s'apercevra que ce dernier a omis plusieurs détails sans lesquels tel ou tel motif de draperie, tel ou tel arrangement de figures n'a pas de raison d'être. La facture en outre manque de liberté, d'entrain. Enfin Durer a oublié qu'en gravant d'après une estampe on obtenait une image renversée et que la droite et la gauche se trouvaient ainsi interverties : de là quelques méprises assez curieuses; dans le *Seigneur et la Dame* (B. 94), le jeune homme porte l'épée au côté droit; dans la *Déclaration d'amour* (B. 93) dont il est peut-être aussi permis d'attribuer l'original à Wolgemut, le vieillard prend l'argent de la main gauche et la jeune femme tend également la gauche pour le recevoir.

Un auteur du commencement du XVIIe siècle, Quad de Kinkelberg, dans son « Excellence de la nation teutonique », (*Teutscher Nation Herrlichkeit*), publiée en 1609, paraît assez bien déterminer l'étendue de ces plagiats. Je reproduirai ici son témoignage pour montrer que l'opinion ci-dessus énoncée n'est ni si neuve, ni si paradoxale qu'on pourrait le croire. « Durer, dit-il, a gravé d'après W. le *grand Hercule* dans lequel W. l'emporte sur lui, *le Cavalier marin, Saint Jérôme dans le désert, l'Enfant prodigue, la Vierge au singe, le Songe du docteur et la Dame à cheval.* »

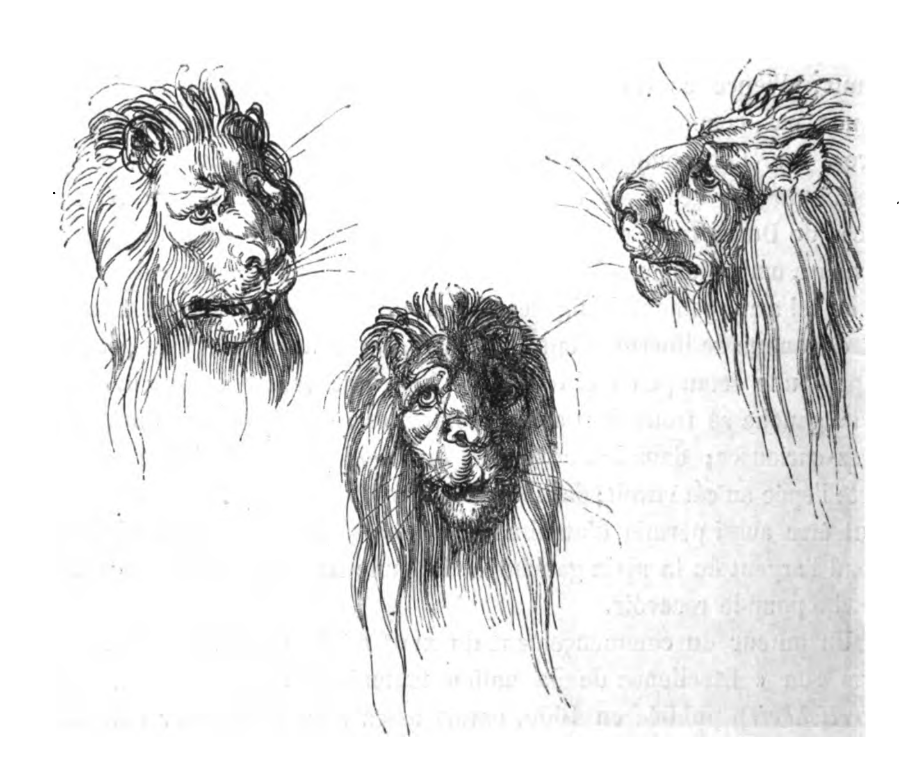
On avouera que cette découverte est de nature à éclairer d'une lumière nouvelle l'histoire de la gravure allemande en général et du développement artistique de Durer en particulier.

Un autre artiste, un étranger, Jacopo de Barbarj, a exercé, lui

aussi, une influence considérable sur le jeune peintre et graveur nurembergeois. M. Thausing est arrivé à ce sujet à des conclusions peu différentes de celles de notre collaborateur, M. Ephrussi. Comme nos lecteurs auront encore présent à la mémoire le remarquable article de M. Ephrussi, publié dans la livraison de la *Gazette* du mois de février, je puis me dispenser d'insister sur ce point.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La fin prochainement.)



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1260]

UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

EXPOSITION

DE

L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE[1]

(SUITE)



N commençant notre étude sur l'exposition de l'Union centrale, nous avions voulu surtout examiner les tapisseries par rapport aux diverses transformations qu'ont subies la composition et la coloration des sujets qui y sont représentés. Mais la nécessité de discuter certains problèmes d'origines et de dates nous a entraîné loin de notre but. Nous y revenons aujourd'hui.

Si une tapisserie doit être avant tout une décoration, nous voyons que les sujets peuvent être de deux sortes : ou figuratifs, si l'on peut dire ainsi, ou ornementaux ; et que les premiers s'allient généralement aux seconds, tantôt de façon à dominer, réduisant l'ornement à n'être qu'une simple bordure, tantôt de façon à s'effacer presque et à n'y jouer qu'un rôle secondaire.

Voyons d'abord comment les différentes époques dont nous possédons

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 185.

des œuvres ont compris les sujets figuratifs, c'est-à-dire ceux qui représentent des scènes religieuses, historiques ou familières.

Nous verrons ensuite comment elles les ont encadrés.

Nous terminerons en examinant la façon dont elles ont su allier le sujet avec l'ornement.

Les tapisseries a sujets figuratifs. — Nous ne connaissons point de tapisseries antérieures au xiv[e] siècle, mais l'unité de l'art au moyen âge nous permettant de remonter du connu à l'inconnu, nous devons être certain que les tentures les plus anciennes n'étaient, ainsi que les peintures murales, que des miniatures amplifiées. Les sujets religieux, historiques ou familiers devaient s'y développer comme dans un bas-relief, sans arrière-plans et sur un fond uni.

Avec le xiv[e] siècle apparaissent, dans les miniatures, les fonds ornés et ce qu'on appelle les jeux de fond. Aussi retrouvons-nous ces fonds ornés dans la *Présentation au temple* de M. Escosura, ainsi que dans certaines parties de la tenture de l'*Apocalypse.*

Au xv[e] siècle les miniatures se compliquent. Les personnages y sont généralement plus nombreux, représentent parfois plusieurs épisodes d'une même action et s'étagent sur plusieurs plans, tandis que les fonds cessent d'être unis ou ornés comme dans le passé. Des édifices, des villes ou des paysages y sont figurés.

Les tapissiers adoptent nécessairement le même parti, puisque ce sont les peintres qui leur fournissent des modèles. Mais, comme l'habitude où ils étaient de ne représenter que des choses de premier plan ne leur avait point fait rechercher d'autres couleurs que celles qui leur étaient absolument nécessaires, il leur était par conséquent impossible de dégrader les colorations suivant l'éloignement des objets. Moins entendus en cela que les peintres, qui cependant ne l'étaient guère, on les voit donner à toutes choses la même valeur. Le plus ou moins d'éloignement n'est indiqué que par les dimensions des choses, ce qui apporte quelque confusion dans les sujets. La tenture de l'*Histoire de Clovis*, appartenant à la cathédrale de Reims, en est un exemple.

Les tapisseries des commencements du xvi[e] siècle, composées d'après les mêmes principes que celles de l'époque antérieure, sont aussi parfois d'une compréhension assez difficile. Les légendes de la Vierge et de saint Remy, exécutées au plus tard en 1529 pour Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims, en font foi. Les sujets allégoriques, que cette époque a tant affectionnés, exigent eux-mêmes un certain effort pour être débrouillés.

Il nous faut arriver aux tapisseries de petites dimensions, œuvres précieusement exécutées d'après les maîtres flamands qui marchèrent à la suite des Van Eyck et développèrent les conséquences de la révolution qu'ils avaient faite dans l'art, pour voir clair dans leurs sujets. Telles sont : la *Fuite en Égypte*, à M. de St-Lomer; l'*Éducation du Christ*, à M. E. Girard, et le *Baptême*, à M. Maillet du Boullay.

La Renaissance italienne ne fit que développer ce système.

Dans la belle tenture de *Vulcain*, le sujet est parfaitement lisible. Si les personnages sont distribués sur une grande surface, comme pour attirer partout le regard, ils sont distincts les uns des autres et des fonds. Tout est à sa place si tout est en lumière.

Lorsque la scène ne se passait point dans un paysage où les détails des plantes distraient l'œil, mais dans un édifice, les tapissiers avaient bien soin de demander que les architectures fussent aussi riches par le travail que par la matière, que les étoffes magnifiquement diaprées, que les meubles finement menuisés, que les vaisselles d'or et d'argent repoussé, introduisant partout la variété, vinssent y remplir le même office que la succession des terrains et le feuillé des arbres dans les paysages. On brodait sur tous les thèmes, même sur les plus simples. Nous connaissons, en effet, une tenture de *Psyché* d'après les compositions de Raphaël, gravées par le maître au dé, dont les personnages, au lieu d'agir devant des fonds dont un trait sommaire indique la nature, se meuvent au milieu des plus somptueux édifices.

Les célèbres cartons d'Hampton-Court introduisirent une autre esthétique.

Heureusement leur influence fut moindre qu'on aurait pu le craindre. Les tapissiers se trouvaient, en effet, devant de véritables tableaux ; mais comme ils étaient gens d'habitude, et que d'ailleurs leurs assortiments de laines ne pouvaient se prêter à toutes les modulations de ton de ces compositions, d'ailleurs d'une simplicité si sévère, ils traitèrent ces œuvres magistrales ainsi qu'ils y étaient accoutumés. Ils osèrent même les éclairer avec de l'or, apportant des gaietés et de la variété là où le modèle ne leur montrait qu'unité et sévérité.

Aussi Jules Romain profita-t-il de la leçon, et les tapissiers en usèrent plus librement avec lui, comme avec ses imitateurs, en surchargeant d'ornements jusqu'aux costumes des personnages héroïques de leurs fastueuses compositions, ainsi que le montre la belle tenture de *Romulus et Rémus*.

Les tapisseries flamandes de la seconde moitié du XVI[e] siècle en deviennent monotones, à force de raffiner sur l'emploi des détails, qui

s'allient singulièrement avec le style uniformément tendu des personnages, qui veulent se hausser jusqu'à la grandeur épique, mais qui ne sont que gonflés et redondants.

Ce que nous connaissons de notre Renaissance française nous montre que l'influence florentine plutôt que romaine domina dans les tapisseries comme dans les autres arts. La tenture d'*Arthémise*, d'Antoine Caron, appartient par le style à l'École de Fontainebleau, mais tout en conservant cette pratique de l'éparpillement des épisodes et des personnages qui fait qu'une tapisserie n'est point un tableau. Cependant le vieil esprit français et la vieille méthode de composition confuse se font encore jour, comme dans la tenture populaire de *Gombaut et Macée*.

Avec le XVII[e] siècle arrivent, surtout dans les Flandres, les compositions de Rubens et de son école; magnifiques thèmes à décorations que les tapissiers exécutaient, suivant l'habitude, sans grand souci des qualités propres à chacun des maîtres qu'ils interprétaient plutôt qu'ils ne les copiaient.

En France, l'influence des maîtres flamands ne semble s'être fait sentir que plus tard. On s'en tient aux artistes du pays, dont les noms sont presque aussi ignorés que les œuvres.

Eustache Lesueur fut pourtant du nombre, à ce que nous apprennent ses historiens, et comme nous avons pu le constater [1]. Ses compositions élégantes et claires, et aussi diffuses qu'il convient, donnèrent le ton à Laurent de Lahire et à tous ses contemporains.

Charles Le Brun vint enfin, qui imprima le cachet de sa puissante personnalité sur toutes les œuvres que la confiance de Colbert et du roi placèrent sous sa direction.

Certes, Charles Le Brun est un grand inventeur, un peu trop dédaigné aujourd'hui que les qualités de la couleur passent avant celles de la composition, et son labeur fut immense. Il est impossible de ne point l'admirer profondément lorsqu'on l'étudie dans les quelques centaines de dessins que possède le musée du Louvre, où sa main a jeté tant de projets divers, les plus dissemblables et les plus variés : plafonds, voussures, statues, bas-reliefs, l'architecture même qui les encadre, attributs et

1. Nous avons été assez heureux pour retrouver trois des huit compositions qu'il aurait exécutées d'après le *Songe de Poliphile*. Nous eussions voulu les voir figurer à l'exposition de l'Union Centrale, mais des raisons commerciales s'y sont opposées. Nous espérons néanmoins pouvoir publier un jour dans la *Gazette des Beaux-Arts* deux de ces compositions inédites, dont l'auteur nous a été révélé par la troisième qui n'est autre que celle du tableau de l'ancienne collection Robik, maintenant au Musée de Rouen : *Poliphile reçu par la reine Éleuthéride*.

trophées, vases, chenêts, et jusqu'à des chandeliers, tout ce que nos artistes-nains d'aujourd'hui méprisent d'étudier comme étant au-dessous de leur mérite.

Mais cet arrière-petit-fils des grands créateurs de la Renaissance n'a-t-il pas composé des tableaux plutôt que des modèles de tapisseries



VERDURE DU XV[e] SIÈCLE.

(Fond bleu semé de fleurettes.)

lorsqu'il a imaginé la tenture de l'*Histoire du roy?* Qu'on aille étudier, dans les galeries de Versailles, les peintures que les élèves de Le Brun ont exécutées d'après ses esquisses, et si l'on veut bien oublier qu'elles ont servi de modèles aux tapissiers des Gobelins, on ne s'imaginera guère qu'il ait été très-opportun de les leur donner.

Nous en dirons presque autant des *Batailles d'Alexandre,* inspiration visible des peintures de la salle de Constantin, au Vatican, et de ce qu'il

y a de plus académique dans l'œuvre de Raphaël. On se montra mieux inspiré lorsqu'on fit exécuter les sujets qui décorent les autres salles du Vatican; ces fresques sublimes qui ont nom : l'*École d'Athènes*, la *Dispute du Saint Sacrement* et le *Parnasse*. Peintures murales ou tapisseries, ce sont avant tout des œuvres décoratives, et, quelle que soit parfois l'infidélité de l'interprétation, avec Raphaël il reste toujours quelque chose.

Avec la tenture des *Châteaux* représentés dans des cartouches, que des figures allégoriques portent sur les nuages, en avant de paysages encadrés par des motifs d'architecture ornés de draperies et animés par une foule de bêtes, l'on rentre dans les vraies conditions de la tapisserie. Il en fut de même avec les aimables compositions où Noël Coypel interpréta, avec une si intelligente fantaisie, les œuvres des maîtres du XVIe siècle. Avec lui et avec quelques œuvres de Mignard, la tapisserie redevient une gaieté pour les yeux.

Les grandes machines de François de Troy, comme l'*Histoire d'Esther*, comme l'*Histoire de Médée*, convenaient parfaitement à la tapisserie, tant par la science de l'arrangement qui, tout en concentrant l'action, sait, par le groupement des personnages, diviser l'intérêt, que par la belle ordonnance des fonds qui donne à l'ensemble un caractère décoratif. Et puis il est impossible de prendre au sérieux ces personnages si bien empanachés et vêtus de brocart, qui posent, le jarret tendu et la tête haute. Ce sont des acteurs en scène qui forment tableau. Et de fait plusieurs de ces tentures sont connues sous le nom de « les Opéras ».

Tout cela était encore un souvenir des fêtes fastueuses du grand siècle; mais nous voici ramenés à l'intimité des petits appartements et aux caprices du rocaille Pompadour, avec l'Olympe tout peuplé de caillettes que François Boucher brosse avec une si gracieuse désinvolture.

Avec ce décorateur aimable qui traite avec le même sans-façon les dieux et les héros, les bergers et les Chinois; avec J.-B. Le Prince, qui appliqua aux Russes les mêmes enjolivements que son maître aux habitants du Céleste Empire; avec J.-B. Oudry, qui les précéda et ne trouva rien de mieux à faire pour la gloire de Louis XV que de le représenter faisant le bois, avec un limier en laisse, nous arrivons par des sentiers pleins de charmes au réveil de l'Antiquité.

Quoiqu'ils en aient et malgré leur éducation, Pierre Lagrenée et tous les autres nous font pressentir l'invasion du tableau dans la tapisserie. Sous l'Empire c'est lui que l'on copie exclusivement, comme sous la Restauration et sous le gouvernement de Juillet. Le premier eut parfois la chance de trouver des œuvres de Gros sous la main, et il sera beau-

coup pardonné aux deux derniers en faveur de la *Galerie de Médicis*, que l'un eut le bon esprit d'entreprendre et l'autre d'achever.

Si le second Empire se livra trop encore à la copie du tableau, il eut du moins le mérite de placer plus haut son idéal et de ne faire reproduire que les grandes œuvres de Raphaël, du Titien ou du Guide, dont il trouvait à l'École des Beaux-Arts les copies, envois des élèves de Rome.

Les verdures. — Il est toute une classe de sujets que nous avons volontairement omis de citer : ce sont les verdures.

Des actes nous indiquent qu'elles étaient de mode à la fin du moyen âge. Ainsi l'Inventaire de Charlotte de Savoie, en 1483, cite « Une chambre neufve de tappicerye de verdure », et l'inventaire des meubles, etc., que le duc de Savoie Amédée VIII, élu pape par le concile de Bâle en 1439, emprunta à ses fils pour les cérémonies de son sacre, contient un chapitre intitulé « *Tapisseria nemorum, venacionum et vollayrie.* »

Les monuments nous montrent que ces verdures étaient de deux sortes. Tantôt un fond bleu était semé de plantes fleuries, fraisiers, violettes ou campanules, librement interprétés, ainsi que le montre le type ci-joint. Nous en avons rencontré des exemples, et nous citerons un tableau vénitien du xve siècle, — de Carpaccio, croyons-nous, — où le trône d'un empereur qui ordonne un supplice est garni sur son dossier d'une verdure de ce genre.

Parfois des armoiries ou des chiffres en rompent la monotonie, comme on peut le voir sur un fragment de tapisserie aux armes, au chiffre et à la devise de Charles le Téméraire, trophée de la bataille de Morat, dont une photographie est exposée dans la galerie du Palais des Champs-Élysées. « Une pièce de tapisserie à personnages où il y a des rousiers, » dit l'inventaire de Charlotte de Savoie. Ce texte nous reporte au-devant d'autel de 1496 exposé par M. E. Peyre, où les fleurettes que nous venons d'indiquer servent de fond à trois saintes.

Outre ce genre de verdure, le xvie siècle doit en avoir emprunté au moyen âge un autre dont le musée des Gobelins a exposé un spécimen. Le fond est tout couvert d'un enchevêtrement de grandes feuilles découpées, comme celles du chardon, qui caractérise l'ornementation du xve siècle. Des balustrades y forment une enceinte où l'on voit parfois des bêtes et des oiseaux.

Des tapisseries du même genre se trouvent en grand nombre dans l'Anjou, ce qui avait fait supposer qu'elles provenaient d'un atelier local;

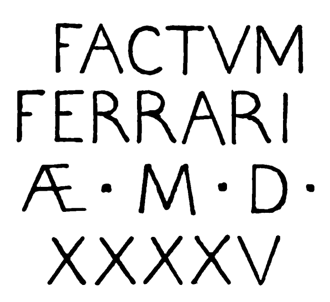
mais la marque de celui d'Audenarde que nous avons relevée sur une pièce analogue lève toute incertitude. Audenarde, d'ailleurs, fut au XVIIe siècle un grand centre de fabrication de verdures.

Des motifs aussi simples ne pouvaient être seuls adoptés. Dans l'inventaire de Félix V (1440), nous rencontrons « *sex tapissiæ forestarum cum cervis, bichiis et aliis feriis* ».

Des forêts peuplées d'animaux sont, en effet, le thème ordinaire des verdures, parmi lesquelles on peut ranger la tapisserie à personnages du XIVe siècle que possède M. Émile Peyre.

La seule tapisserie italienne que possède l'exposition montre une verdure d'une composition originale. Des arbres dont le tronc se transforme en une figure humaine, levant leurs bras qui se ramifient et sont couverts de frondaisons presque symétriques, forment au premier plan un portique qui laisse apercevoir un paysage profond étoffé de palais et de ruines [1].

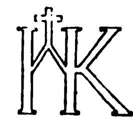
1. La tapisserie que nous reproduisons ici n'est point celle que M. le comte de Briges a exposée, mais une autre de la même suite qui porte sur un cartel l'inscription :



en outre de l'écu d'Este, qui coupe l'architrave où on peut lire en outre, HER. II. DVX IIII.

Hercule II d'Este fit exécuter, en effet, à Ferrare, en 1545, sur les cartons de Battista Dosso, la tenture des *Trasfigurationi* qu'un inventaire de 1772 désigne ainsi : « *Metamorfosi d'Ovidio.* » En effet, on peut lire sur les feuilles ou sur les branches des personnages hybrides qui animent ces sujets, les noms de certaines nymphes citées par Ovide.

Le style des figures nous fait supposer une intervention de Jules Romain, car B. Dosso était surtout paysagiste, le monogramme



est celui de Hans Kercher ou Cercher, dit Jean de Flandre, tapissier du duc, ainsi que nous l'écrit M. G. Campori.



VERDURE DE FERRARE, XVI[e] SIÈCLE.

(Dessin de M. Ch. Durand.)

Ce type du berceau qui naît ici de l'entre-croisement des branches des arbres humains se développe peu à peu, prend des formes architecturales, ainsi qu'on le voit dans les représentations des jardins du temps, et devient un des éléments principaux des verdures. Nous en trouvons un exemple dans un petit panneau prêté par M. Émile Peyre, de fabrication flamande probablement, où une troupe d'enfants nus jouent en avant d'un berceau de feuillages.

Il a reçu un magnifique développement dans la tenture de *Vertumne et Pomone*, que possède le musée de Madrid et que nous connaissons par les photographies exposées dans la galerie.

L'heureuse alliance de l'ornement, qui y domine, avec les personnages symétriquement disposés sous les berceaux portés par des termes au milieu de parterres dont l'architecture est variée avec une abondance pleine de goût, en font comme un exemple de verdure épique.

Ce sont toujours des forêts avec animaux de toute espèce qui servent de thème ordinaire aux fabricants de verdures du XVIIe siècle.

L'inventaire du garde-meuble, de 1692, cite un grand nombre de ces verdures à paysages et parterres, avec oiseaux et animaux, qui viennent pour la plupart de l'atelier d'Audenarde. Il y en a cependant de Bruxelles et d'Anvers, et des ateliers français de F. de la Planche, d'Aubusson, de Beauvais et même des Gobelins.

Cet inventaire en cite même « à pots et bouquets », articles qui nous rappellent certains panneaux que nous avons pu voir à l'hôtel de la rue Drouot, cet intéressant musée de tapisseries sans cesse renouvelé dans la saison des ventes. Ils sont décorés d'un grand vase d'orfévrerie d'où sort un immense bouquet de fleurs à peu près symétriquement disposées qui s'étalent sur tout le fond. Sur certains exemplaires, des vases de fleurs plus petits encadrent le vase central, imitation évidente de certains tapis orientaux où ce motif d'ornement se trouve souvent répété.

Ce fut surtout Aubusson qui fut le grand atelier de production des verdures au XVIIIe siècle. Les tapissiers y introduisent tout ce qui leur plaît sur leurs fonds de forêt, jusqu'à des dames à leur toilette, comme dans celle intitulée la *Jeunesse*, que M. Lévy a exposée. Le motif en est emprunté à une estampe de Charles Coypel.

On pourrait peut-être compter comme verdures les *Châteaux* et la *Tenture des Indes*, sous Louis XIV; les Chasses et les Bergerades de Boucher ou de Le Prince, sous Louis XV, et enfin, sous ces deux rois, les anciens thèmes que les Gobelins continuèrent de fabriquer d'après Van-Orley, les *Belles chasses* et les *Douze Mois*, jusque pour Marie-Antoinette elle-même.

Les bordures. — Nous avons évité jusqu'ici de parler des bordures, afin de réunir dans un ensemble l'étude de leurs développements et de leurs transformations. Peut-être avons-nous eu tort de diviser ce qui doit être si intimement uni que les tapisseries les plus belles semblent incomplètes lorsqu'elles en sont privées. Les bordures, en effet, ont joué à de certaines époques un grand rôle dans la composition des tapisseries.

Au moyen âge elles devaient être peu de choses, pour deux raisons. D'abord les miniatures n'en ont point d'autres qu'un simple filet, puis la destination des tapisseries devait les rendre inutiles.

Ces tentures, composées d'un grand nombre de pièces dont parlent les anciens inventaires, étaient surtout destinées à garnir temporairement les murs des immenses halles et des chambres que rois et princes habitaient dans leurs nombreuses résidences, et même à y former des séparations lorsque les appartements particuliers n'étaient pas assez nombreux. Il y avait tout un service de la tapisserie. Celle-ci étant sans destination précise, il n'était pas besoin d'accuser par un ornement, surtout les dimensions horizontales de chaque pièce. Un repliement de l'étoffe simplement accrochée au mur, lorsque la pièce était trop longue, ou l'addition d'une seconde lorsqu'elle était trop courte, eussent dissimulé ces bordures. Tout au plus en existait-il sur les lisières supérieure et inférieure.

En effet, la tenture de l'*Apocalypse*, dont le roi René se servait pour son propre usage avant que de la léguer à la cathédrale d'Angers, ne montre que deux frises d'ornement pour border les deux séries de sujets superposés qui la composent. Dans le bas, c'est une bande de terre agrémentée de fleurettes; dans le haut, une bande de ciel où voltigent des anges parmi des nuages capricieux tourmentés comme la fraise d'une collerette. Nous retrouvons quelque chose de semblable dans le haut de la *Présentation au temple* appartenant à M. Escosura.

Bien que l'usage de bordures importantes se fut introduit dans l'ornementation des manuscrits avec le XVe siècle, comme celles-ci n'étaient point utiles dans les tapisseries par les mêmes raisons qu'aux siècles précédents, nous ne voyons point qu'on en ait beaucoup fait. Les tapisseries exécutées même au commencement du XVIe siècle pour l'archevêque de Reims, Robert de Lenoncourt, ne sont guère limitées à leurs extrémités que par des colonnes qui peuvent être considérées comme faisant partie des sujets et qui ne gênent en rien les arrangements qu'on en peut faire.

Des colonnes se trouvent aussi à une époque un peu antérieure sur

la tapisserie de la *Levée du siège de Dôle* au dedans d'une étroite lisière blanche et rouge qui est le « componé d'argent et de gueules », et la brisure de l'écu de France pour la maison de Bourgogne.

Nous croyons que des bordures aussi importantes que celle de la tapisserie de *Susanne*, appartenant au Musée de South Kensington sont excessivement rares. Celle-ci est précieuse en ce sens que ses motifs étant absolument les mêmes que ceux des encadrements des manuscrits, elle nous renseigne sur celles que nous ne connaissons pas et nous montre ce que nous aurions à faire aujourd'hui s'il arrivait de fabriquer une pièce dans le style du xve siècle.

Le peu d'importance des bordures au moyen âge nous est d'ailleurs attesté par le rôle effacé qu'elles jouent dans les commencements du xvie siècle. Dans les magnifiques tentures appartenant à Sir Richard Wallace, à M. Richard, à M. de Farcy, celles-ci ne se composent que d'une étroite guirlande de pampres et de rosiers.

Pour les petites pièces qu'on devait voir isolées et dont l'œil embrasse tous les contours, une bordure était nécessaire. C'est toujours comme un large galon couvert de feuilles, de fleurs et de fruits, qui limite le sujet, tantôt par sa forme et sa couleur, qui est ou plus claire ou plus foncée que lui, tantôt par sa forme seule, sa couleur n'étant que le prolongement de celle du sujet lui-même.

D'autres mœurs arrivent avec la Renaissance. La vie des grands, sans cesser d'être nomade, se passe dans des châteaux qui ne sont plus des forteresses et dont l'architecture intérieure plus et autrement ornée admet les décorations permanentes. Au lieu d'y suspendre les tapisseries on peut les tendre à demeure. Aussi les bordures deviennent nécessaires, et, en le devenant, elles acquièrent une grande importance. Elles sont variées à l'infini et composées d'ornements plus ou moins imités de l'antique combinés avec des figures. Généralement on y oppose de petits motifs aux figures de grandes proportions du sujet central, mais en ayant soin de donner plus de fermeté à certaines parties par des ornements à une autre échelle. Le milieu des bordures horizontales et surtout les angles y sont marqués par des écus et par des médaillons qui interrompent aussi parfois les bordures verticales.

Quant à l'opposition des colorations, nous ne voyons pas que l'on ait adopté un parti bien franc. Ainsi la belle bordure à rinceaux de la tenture de *Vulcain*, du château de la Roche-Guyon, est un peu plus foncée que le sujet; il en est de même des grands *Triomphes* du garde-meuble, tandis qu'elle est un peu plus claire dans la tenture de *Romulus et Rémus*.

Nous ne pourrions ni ne voudrions énumérer les différents genres de bordures que l'on adopta à la Renaissance. Il en est plusieurs cependant qui sont typiques et qu'il faut indiquer. Celle de la tenture de *Romulus et Rémus* est de ce genre et a été reproduite à satiété avec quelques variantes par les tapissiers flamands de la seconde moitié du XVIe siècle. De petites figures allégoriques des vertus théologales et cardinales, debout ou assises sous des berceaux de verdure, y alternent avec des terrasses, des parterres et des bouquets de fleurs et de fruits.

Nous signalerons encore une bordure, plus originale que rationnelle, qui symbolise les trois éléments, l'Eau, la Terre et le Ciel, et fait de la bordure un sujet, et du sujet parfois un ornement. Dans la frise horizontale inférieure, des monstres marins et des poissons nagent au-dessus des flots; sur les montants latéraux, s'étagent les différents plans d'un paysage montagneux où des fauves se meuvent et se combattent; les dernières cimes des terrains atteignent la bande horizontale supérieure qui figure un ciel où volent des oiseaux. Parfois aussi on y a introduit des divinités maritimes, terrestres et célestes qui servent d'angles et de clefs et donnent quelque fermeté à cette bordure.

Les ateliers italiens du même temps nous semblent avoir, au contraire, exécuté des bordures assez massives. Nous en citerons une qui est passée par l'hôtel de la rue Drouot pour aller nous ne savons où. Elle entoure une vaste composition représentant les *Niobides* et est authentiquée par l'écu des Médicis qui lui sert de clef. Un immense cartouche rectangulaire de plusieurs mètres de côté en tous sens la compose. Dans ses enroulements s'empêtrent de jeunes garçons pliant sous le faix de lourdes guirlandes de gros fruits.

Notre XVIIe siècle français semble avoir hérité des Italiens ce goût pour l'ample et le gros, mais avec plus de goût que les Flamands, ainsi qu'on peut s'en convaincre devant la bizarre architecture qui encadre une tapisserie exposée par M. Braquenié.

Nous avouerons cependant un certain faible pour les bordures de cette époque. Elles montrent une grande abondance d'invention avec un certain goût robuste qui s'allie merveilleusement avec les compositions un peu ronflantes et qui ne sont après tout qu'un reflet de son architecture.

Sans être aussi élégante, peut-être, que celle de la tenture d'*Arthémise* du XVIe siècle que nous montre les dessins d'Antoine Caron, la bordure de la seconde tenture, au XVIIe siècle, est un fort beau type, bien que les grandes figures qui donnent tant de fermeté à ses angles soient de même échelle que celles des sujets. Ses colorations sont éga-

lement les mêmes, de sorte qu'ici la bordure semble un prolongement du sujet lui-même.

Mais le XVII[e] siècle français aima aussi à opposer les colorations neutres d'une bordure en grisaille aux colorations éclatantes du sujet. Telle est celle du *Sacrifice d'Abraham* qui sert d'encadrement à la première page du précédent article. Les moulures et les enfants sont en grisaille et se détachent sur un fond brun légèrement orangé. Les camaïeux bleus des cartouches donnent aux angles une note plus vigoureuse, tandis que les ornements débordant parfois le cadre envahissent le sujet et le rendent solidaire avec ce qui l'entoure.

Charles Le Brun n'a qu'à apporter plus de talent et un goût plus affiné dans la composition des bordures dont il encadra l'*Histoire du Roy*. Le principe est le même. C'est la même fermeté résultant de la distribution intelligente des ornements géométriques et résistants sur un fond plus grêle dont les éléments sont empruntés au règne végétal, le tout agrémenté de figures d'un grand style.

Les bordures verticales en forme de thermes également usitées sous Louis XIV ne sont qu'une façon d'utiliser des motifs composés pour remplir des panneaux étroits comme les entre-fenêtres ou les écoinçons des portes. Ils ont l'inconvénient de réduire l'importance des frises horizontales, sous peine de leur en donner une trop grande si on les met à l'échelle des montants.

Lorsque Noël Coypel, qui avait certainement étudié les tapisseries de la Renaissance, puisque l'Exposition de l'Union centrale montre en même temps les originaux et ses imitations, put exercer une certaine influence sur la manufacture des Gobelins, on vit un retour aux bordures formées de petits motifs. Telles sont celles dues à Lemoine Lorrain qui encadrent les *Bains de Psyché*, la *Danse*, etc., et qui sont telles que jamais on n'en a composé de plus magnifiques et d'un meilleur goût.

De petites figures peintes par Hallé et Boulogne jeune s'y combinent avec des rinceaux interrompus par des parties droites ou brisées sur un fond de mosaïque d'or, le tout d'une coloration généralement plus claire que le sujet.

Ce fut le dernier mot de l'art appliqué à la bordure à personnages, et ce fut certes le plus charmant.

Aux somptueuses décorations composées de marbres diversement colorés soutenant les colorations vigoureuses des voussures et des plafonds, la Régence et le règne de Louis XV substituèrent les lambris de bois dont les sculptures dorées s'enlèvent sur le fond blanc des panneaux. Pour s'accorder avec cette nouvelle architecture, on ne pouvait songer

aux vigoureuses tentures du temps passé. François de Troy, J.-B. Oudry et François Boucher se chargèrent de composer de nouvelles tapisseries à colorations plus adoucies.

Parfois on eut l'heureuse idée de supprimer dans une certaine mesure la bordure qui devait remplacer la moulure de bois doré d'encadrement. Voici par quel artifice. Le sujet est borné par des ornements comme on en voit aux caprices de Claude Gillot ou d'Antoine Watteau, son élève, moitié ornementation, moitié végétation, et un fond uni circonscrit le tout, servant de fond général et se perdant sous les moulures des boiseries. Les quatre pièces de la tenture des comédies de Molière, exécutées à Beauvais d'après J.-B. Oudry, sont de ce genre.

Parfois aussi on eut la singulière idée d'encadrer avec des bordures imitant précisément les bois sculptés au milieu desquels on devait les tendre. Il est vrai qu'au commencement il n'y eut point d'imitation, à proprement parler. Ainsi les bordures des ***Histoires de l'Ancien Testament,*** d'Antoine Coypel, n'ont de l'or qu'une apparence lointaine. Le dessin n'est guère celui d'ornements sculptés, et la couleur ne se compose, pour les lumières, que de jaune, auquel s'oppose l'orangé vigoureux des ombres.

Celles de l'***Histoire d'Esther*** et de ***Médée,*** qui datent du milieu précis du XVIIIe siècle, tournent à l'or vert et imitent avec plus de recherche la réalité.

A la fin du siècle ces bordures se rétrécissent et finissent par disparaître. C'est que l'on donne surtout aux tapissiers des tableaux à copier, et que, même en y ajoutant une bordure, on n'a pas toujours préparé un modèle convenable avec le premier tableau venu. Il était plus simple de supprimer celle-ci : c'est à quoi on est arrivé définitivement.

Mais nous ne concevons pas que lorsque, sous le gouvernement de Juillet, on exécuta les admirables tapisseries de la galerie de Médicis, d'après Rubens, on n'ait point songé à leur en donner. Mais tout sentiment des arts décoratifs était alors perdu, et il a fallu descendre jusqu'au second Empire pour trouver quelques heureuses tentatives de retour aux anciennes pratiques du XVIe et du XVIIe siècle.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



BONINGTON



Il est singulier que les Anglais, toujours si exacts à raconter l'histoire des artistes qui ont illustré leur école, se soient montrés si sobres de détails et, il faut le dire, si vaguement informés au sujet de Bonington. On sait quelle est, à propos de ce peintre qui leur fait tant d'honneur et qui nous a rendu de si grands services, l'indigence de leurs dictionnaires. Les uns savent mal l'orthographe de son nom, les autres lui ont constitué une biographie approximative, une vie indécise où les dates restent flottantes. Dans son livre, si précieux d'ailleurs, *The Lives of the most eminent british painters*, Allan Cunningham a consacré une quinzaine de pages à Bonington; mais combien le renseignement est rare dans cette notice trop littéraire, combien la sympathie y est parcimonieusement mesurée! Évidemment il ne parle de son compatriote que d'après ce qu'il a entendu dire à des demi-connaisseurs, il n'a vu qu'un très-petit nombre de ses tableaux et de ses aquarelles, il ne se rend pas compte de l'importance, si incontestable pourtant, du maître dont il raconte l'histoire.

Mais, en bonne justice, les Anglais n'ont pas besoin qu'on les excuse.

Comment, aux premières heures surtout, auraient-ils parlé savamment de Bonington? ils ne l'ont point connu. S'il est né chez eux, il a quitté sa patrie à quinze ans; il y a fait de rares apparitions; il est revenu en Angleterre pour y mourir, mais sa vie d'artiste appartient en grande partie à la France. C'est chez nous que Bonington a eu des victoires et des amis; c'est pour nous qu'il a combattu. Il manquerait quelque chose à l'histoire de notre école romantique si l'on n'y marquait, en pleine lumière, la place de ce jeune maître qui se prenait pour un écolier et qui nous a appris tant de choses. Aussi est-ce chez les écrivains français qu'il faut chercher la vérité sur Bonington. Nous avons à notre disposition la fameuse lettre d'Eugène Delacroix, les pages excellentes et fines que Burger a signées dans l'*Histoire des peintres de l'École anglaise* et quelques articles de journaux. La lettre de Delacroix est du 30 novembre 1861. Elle est adressée à Burger qui l'a insérée dans sa notice sur Bonington. Je la suppose connue et je ne la réimprime pas. Mais je dois manœuvrer autrement en ce qui touche le post-scriptum d'un billet que Delacroix adressait en 1858 à Théophile Silvestre. Ces lignes, perdues dans un catalogue qui n'a point été distribué, ont presque la saveur d'une déposition inédite. Elles serviront de préface à notre étude.

« Je m'aperçois, en relisant votre lettre, que je n'ai rien dit du talent de Bonington ; c'est un des plus charmants qui puissent jamais honorer l'Angleterre. Sa facilité était prodigieuse, et son habileté s'est trouvée entière le premier jour où il a pris un crayon ou un pinceau. Je me rappelle que, quand je faisais des copies au musée, très-jeune moi-même, je voyais là un grand enfant de quinze à seize ans qui faisait de son côté des aquarelles d'après les grands maîtres : c'était lui. Ces aquarelles étaient déjà magistrales et pleines d'une verve qui contrastait avec son apparence tranquille. Je le retrouvai depuis et me liai beaucoup avec lui. Nous avons souvent travaillé dans le même atelier.

« Bonington n'avait guère que vingt-six ans, je crois, quand il mourut. Une maladie de poitrine, dont les progrès furent rapides, l'emporta à notre grand chagrin et nous étonna aussi beaucoup : il avait les apparences de la force. C'était un grand et beau jeune homme. Son état se compliqua peut-être d'un certain chagrin. Il avait aussi, à la fin de sa vie, la faiblesse de regretter de ne point faire de grands tableaux; c'est une idée qui a tourmenté beaucoup d'artistes propres à exceller dans les petites dimensions. Je lui disais, pour le consoler de mon mieux : « Raphaël n'eût pas fait ce que vous faites, » et c'est mon opinion : il était roi dans son domaine. »

Le « grand enfant » que Delacroix a si bien connu, Richard Parkes Bonington, est né près de Nottingham, au village d'Arnold, le 25 octobre 1801. Il est certain que son père a été peintre, bien qu'il ait plus tard changé de profession, comme on le verra tout à l'heure. Allan Cunningham dit, en propres termes, qu'il peignait des paysages et des portraits et qu'il a en outre donné des leçons de dessin dans les écoles publiques des environs de Nottingham. Lorsque, quelques années après, le père de Bonington se fut fait marchand, il garda le goût de la peinture, et le miniaturiste Carrier, qui l'a vu bien des fois à Paris, a possédé des feuilles de papier sur lesquelles le père et le fils avaient associé leurs crayonnages. Bonington trouva donc dans sa maison un maître qui l'encouragea et le comprit. Sa précocité fut exceptionnelle. Au retour de ses courses dans la campagne, il dessinait des arbres, des maisons, des figurines, et, par une sorte d'intuition dont l'École anglaise offre plus d'un exemple, il songeait déjà à la mer, aux barques noires des pêcheurs, aux falaises battues par la vague, à toutes ces choses qu'il devait aimer plus tard et qu'il ne connaissait encore que par les gravures, car, je n'ai pas besoin de le dire, pour apercevoir de Nottingham l'Océan et ses rivages, il faut ajouter à la vision naturelle, la seconde vue, celle du rêve.

L'enfant allait devenir un homme. Il avait quinze ans. Pourquoi vint-il en France à la fin de 1816? Allan Cunningham croit savoir que le père de Bonington se reconnut impuissant à mener jusqu'au bout l'éducation commencée et qu'il conduisit son fils à Paris pour lui permettre d'étudier au Louvre. Cunningham n'a pas su la vérité. Burger l'a serrée de plus près lorsqu'il a dit que le père de Bonington « faisait un commerce de dentelles ». Ici le détail doit être précisé.

Au commencement de ce siècle, Nottingham était la ville d'une industrie particulière, d'une industrie qui a fait sa fortune — le tulle, et particulièrement le tulle bobin, *the bobbin net lace*. L'outillage ayant été perfectionné, des métiers nouveaux ayant été inventés, on produisit vite et beaucoup, et on s'enrichit. Tout le monde voulut faire du tulle. Avocats, médecins, clergymen, tous engageaient leur capital au profit de l'industrie triomphante. Ce fut une épidémie, *the bobbin net fever*, disent les Anglais. Le rêve des habitants de Nottingham était de fabriquer du tulle, non-seulement chez eux, mais sur le continent.

A la fin de 1816, James Clarke vint s'établir à Calais, apportant avec lui un métier de son invention. Il avait deux associés, Webster et Bonington, le père du peintre. La société fut dissoute le 28 octobre 1818; mais l'année suivante Bonington et Webster reprirent à eux deux la fabrica-

tion interrompue[1]. C'est à Paris que s'écoulaient les produits de la manufacture de Calais. Le père de Bonington avait établi, rue des Tournelles, sinon un dépôt de marchandises, du moins un comptoir de vente. C'est le « commerce de dentelles » dont a parlé Burger.

Pendant que le père vendait du tulle, le fils, « ce grand enfant » dont Delacroix se souvenait, avait découvert le Louvre. Il y passait toutes ses journées, et l'on devine qu'elles étaient bien remplies. Bonington, qui avait quitté l'Angleterre à quinze ans, connaissait très-peu les peintres anciens. La merveilleuse collection qui s'appelle aujourd'hui la National Gallery n'existait pas encore à Londres, et les trésors que possédaient les grands seigneurs n'étaient pas aisément accessibles aux débutants, aux inconnus. Le Louvre, au contraire, était la maison hospitalière qui s'ouvrait à tous et où l'enseignement était libéralement donné par les chefs-d'œuvre des maîtres.

C'est là que Bonington s'est formé. Il n'est pas seulement l'élève des prairies et des bois qui entourent Nottingham, il est l'élève du Louvre. Il commença par faire des copies. Sa doctrine instinctive, en cette période de début, était donc pareille à celle qui inspirait les futurs novateurs : il comprenait que les illustres de 1816 avaient un peu oublié l'art de peindre, et qu'il fallait demander leur secret aux maîtres des temps glorieux. Delacroix le vit à la besogne. « Quand il m'est arrivé de le rencontrer pour la première fois, écrit-il dans sa lettre à Burger, j'étais moi-même fort jeune et je faisais des études dans la galerie du Louvre... Je voyais un grand adolescent, en veste courte, qui faisait, lui aussi, et silencieusement, des études à l'aquarelle, en général d'après des paysages flamands. Il avait déjà dans ce genre, qui, dans ce temps-là, était une nouveauté anglaise, une habileté surprenante. » Mais Bonington ne faisait pas seulement de l'aquarelle : il s'essayait aussi à la peinture à l'huile, et il copiait volontiers les maîtres qu'on dédaignait alors, les coloristes.

En même temps il voulut apprendre à dessiner la figure. Le 20 avril 1819, il entra à l'École des Beaux-Arts. La même année, il fut reçu dans l'atelier de Gros et se trouva le camarade, ou du moins le voisin de Marochetti, qui allait faire de la sculpture, et de Camille Roqueplan, sur lequel il devait exercer une si heureuse influence. Mais, toujours silencieux et toujours en quête d'un idéal dont l'École française ne lui donnait pas la formule, Bonington ne resta que très-peu de temps chez Gros.

1. Ferguson fils, *Histoire du tulle et des dentelles mécaniques*. Paris, 1862, p. 76.

D'après un article de l'*Athenæum*, traduit ou résumé dans la *Revue britannique* de 1833, le maître et l'élève n'auraient pas fait bon ménage. Le passage vaut la peine qu'on le reproduise : « Bonington étudia longtemps (?) dans l'atelier de M. le baron Gros, qui, mécontent de son dessin et de son ardeur à chercher de nouveaux effets hors de la ligne classique et convenue, lui ferma la porte de son atelier. Cependant, quelque temps après, il crut pouvoir le relever de cet anathème, sous la condition expresse que Bonington, qui n'aimait que le paysage et les effets d'architecture, dessinerait avec patience et avec soin la figure académique. »

Ce récit est un recueil d'invraisemblances. Gros n'était pas aussi ennemi de la couleur et de la nouveauté que le rédacteur de l'*Athenæum* le suppose. On ne dit point qu'il ait exclu de son atelier les Barye, les Charlet, les Antonin Moine, tous ceux qui préméditaient les révoltes futures. Pour Bonington, Gros, loin d'être hostile, paraît avoir été paternel. Ayant reconnu que l'élève réussissait dans les marines et les paysages, il lui conseilla de se livrer entièrement à ses aptitudes, à son talent, « qu'il estimait déjà ». C'est Delacroix qui le dit, c'est ce que confirment tous les témoignages contemporains.

Au sortir de l'atelier de Gros, Bonington revint à ses études du Louvre, et surtout à ses études d'après nature. Il s'exerça de plus en plus aux difficultés de l'aquarelle, art inusité qui lui promettait tant de triomphes. Il voyagea. En suivant les bords de la Seine, il arriva jusqu'à la mer. Il étudia, d'un pinceau léger, les monuments de la Normandie, que les Anglais ont toujours aimée ; il peignit des ciels, des bateaux et des grèves.

Ainsi se passèrent les années 1820 et 1821. Le moment était venu pour l'écolier de montrer ce qu'il avait appris au Louvre et dans les paysages normands. Au printemps de 1822 s'ouvrit le Salon, l'exposition fameuse où Delacroix se révéla avec le *Dante et Virgile*. Bonington ne pouvait se manifester par un pareil coup de foudre. Il exposait modestement deux aquarelles : une *Vue prise à Lillebonne*, une *Vue prise au Havre*. Dès le lendemain, ces peintures lui étaient achetées. La coïncidence des dates nous permet, en effet, de rattacher à cette affaire, très-brillante pour un garçon de vingt ans, la pièce autographe suivante : « *Reçu de la Société des Amis des arts 430 francs pour deux aquarelles. Paris; 25 avril 1822* [1]. » Aujourd'hui la modicité de ce prix ferait sourire. Mais ce document montre que, dès le premier jour, Bonington fut

1. *Catalogue des autographes du comte de Vernac.* Juin 1870, n° 21.

compris par quelques délicats ; il marque le commencement des relations de l'artiste avec la Société des Amis des arts, qui n'a pas toujours encouragé la petite peinture bourgeoise, et qui, à cette date du moins, regardait volontiers en avant.

Bonington n'était pas représenté au Salon par ces deux aquarelles seulement ; il figurait dans l'exposition collective d'Ostervald, l'éditeur du *Voyage pittoresque en Sicile.* Ostervald avait fait faire une série d'aquarelles d'après des croquis ou des esquisses peintes par le comte de Forbin. Bonington avait été chargé de reproduire une *Vue de Catane.* Pour l'illustration du recueil qu'il projetait, l'éditeur s'était adressé de préférence aux aquarellistes de la génération nouvelle, comme M. Eugène Isabey, et à des Anglais, comme Copley Fielding et Robson. Bonington se trouvait ainsi associé dès le début aux maîtres pittoresques, faciles, spirituels, qui, à la grande surprise des vieux professeurs, devaient donner à la peinture à l'eau un lustre imprévu. Depuis la fin du dix-huitième siècle, l'Angleterre connaissait l'aquarelle brillante et vive ; mais en 1822, la France en était encore aux paysages modérés de Storelli, aux bouquets de roses que des dames très-sages peignaient d'après Redouté, aux motifs d'histoire naturelle ou de minéralogie de Huet fils et du vicomte de Barde. L'école se morfondait dans l'aquarelle prudente — et sans art. Il était grand temps d'apporter au milieu de cette patiente calligraphie un peu de désordre, d'esprit et de lumière.

Bonington, dont les premiers essais n'avaient point passé inaperçus, se prépara aux luttes prochaines. Il courut le monde ; il vit, en 1823, le nord de la France, et il paraît même avoir poussé son excursion jusqu'en Flandre. C'est aux paysages de ces régions, où les verdures sont si vertes quand le rayon perce entre deux nuages, qu'il emprunta le sujet des œuvres très-hardies qui, au Salon de 1824, firent de lui une des espérances de l'école.

Le Salon de 1824 est un événement dans l'histoire de la peinture romantique. Nulle exposition n'eut un accent plus inédit. Cet aspect de nouveauté ne lui venait pas seulement du tableau de Delacroix, le *Massacre de Scio :* il était dû en grande partie à l'invasion du Louvre par les artistes anglais. Les élèves de David y purent voir, avec une consternation dont notre libéralisme a peine à se faire une idée, un portrait de Lawrence, trois paysages de Constable, les aquarelles de Copley Fielding et de son frère, celles de Samuel Prout, de Harding et de John Varley, un brave peintre que la France ne connaissait guère, mais qui était alors en Angleterre « un personnage de conséquence », parce qu'il avait été, en 1805, un des fondateurs de la Société des

Painters in water colours. Bonington put se croire chez lui. Les physionomies humaines, les sites reproduits, les formes et les couleurs, tout parlait anglais.

Même au milieu de ce groupe qui comptait des maîtres véritables, Bonington eut son rôle. Il n'avait envoyé qu'une aquarelle, la *Vue d'Abbeville*, qui fut jugée brillante et fine; l'intérêt de son exposition se concentrait sur ses quatre tableaux, une *Étude en Flandre* et une *Marine*, appartenant à la Société des Amis des arts, une *Plage sablonneuse*, que M. du Sommerard avait achetée, et une autre toile dont le propriétaire n'est pas désigné, des *Pêcheurs débarquant leur poisson*. Le succès fut des plus réels, et Bonington obtint la médaille d'or. Il est curieux de rechercher, dans les critiques de ces années lointaines, l'impression que produisaient sur les esprits libres des œuvres si peu voisines des méthodes ordinaires. « M. Bonington, écrit Jal, est un Anglais transporté à Paris où il a apporté la foi. Assez longtemps les amateurs n'ont juré que par lui; il a fait des prosélytes et des imitateurs. Ses tableaux ont, vus de quelques pas, l'accent de la nature; mais ce ne sont, à vrai dire, que des ébauches. Je leur préfère de beaucoup ceux de M. Eugène Isabey. Les figures de M. Bonington sont indiquées avec esprit, mais elles sont trop lâchées[1]. » Tout est à noter dans ce passage; le critique ne se livre pas, il est si bien un homme de 1824 qu'il considère les tableaux de Bonington comme des ébauches; mais en même temps il constate l'autorité, l'irrésistible séduction du jeune maître; il en fait presque un chef d'école. La suite de ce travail montrera que le peintre de Nottingham a en effet ouvert un chemin nouveau et que son étendard aux colorations vives a été suivi par une petite armée.

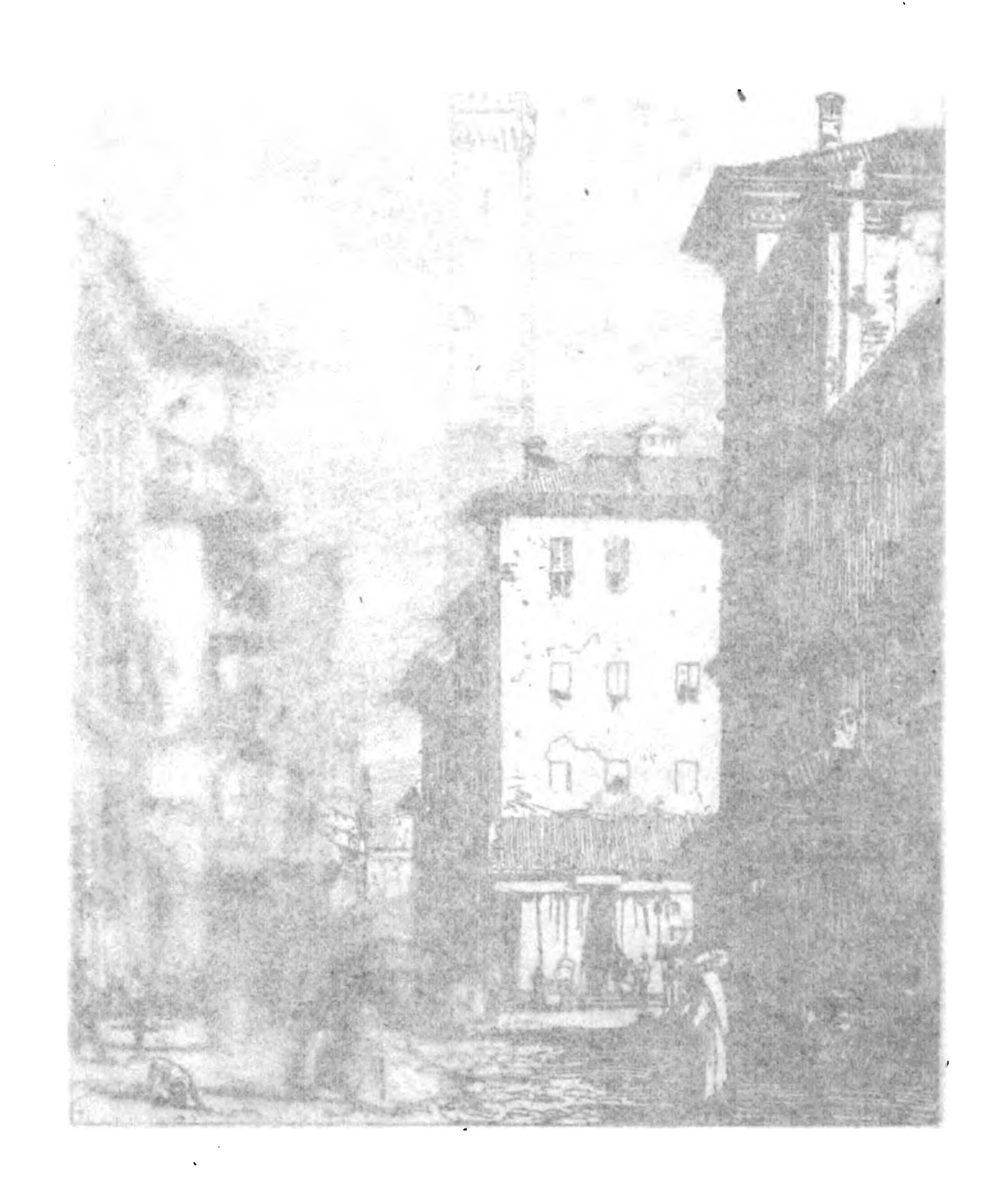
Bonington apportait le même esprit de jeunesse dans un art, encore à ses débuts, la lithographie. Il s'était enrégimenté dans le groupe d'artistes qui travaillaient aux *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*. Plusieurs planches du somptueux recueil ayant été exposées par Engelmann au Salon de 1824, Bonington eut occasion de montrer son habileté de lithographe dans la *Rue du Gros-Horloge à Rouen* et dans « plusieurs autres vues ». Il ne fut pas l'un des moindres parmi ceux qui contribuèrent au succès de cette publication, que l'histoire de la lithographie revendique comme un de ses coups d'essai les plus hardis. Cette collaboration aux *Voyages dans l'ancienne France* occupa Bonington pendant quatre ans. Ses premières planches, celles de 1824, sont

1. *L'Artiste et le Philosophe*. 1824, p. 417.



BOLOGNE.

Imp. A. Salmon, Paris



consacrées aux monuments de la Normandie ; les secondes, qui datent de l'année suivante, reproduisent les églises et les sites de la Franche-Comté et du Bugey ; les *Ruines du château d'Arlay* et la *Rue des faubourgs de Besançon* sont de 1827. Nous ne citons que les pièces caractéristiques[1]. Tous ces dessins, on le devine, n'étaient pas de Bonington. On lui fournissait un croquis quelconque ; il en faisait une œuvre originale et colorée, et il y ajoutait des figures qui, au début, avaient peut-être un peu de cette gaucherie dont a parlé le critique de 1824, mais qui devinrent bientôt alertes et mouvementées. Il y a même dans les premiers volumes des *Voyages pittoresques* certains culs-de-lampe, certaines fins de page — chevaliers armés ou en prière, gentilshommes échangeant des coups d'épée au coin d'un bois — qui ont beaucoup d'élan et de saveur. Il y avait là, avec une fantaisie piquante, une notion curieuse et presque une « invention » du moyen âge, qui devaient troubler, sur le socle de leurs pendules, les troubadours d'Horace Vernet et d'Alexandre Fragonard.

Dès cette époque Bonington était un des passionnés de la lithographie. C'est en 1824 que parut chez Motte la première livraison des *Restes et fragments d'architecture du moyen âge,* recueil qui ne semble pas avoir été continué et dans lequel Bonington a reproduit les principaux monuments ou les vues de Beauvais, de Caen, de Rouen, d'Abbeville et de Lillebonne. Ici l'artiste traduit sur la pierre ses propres croquis : il est chez lui, et il a la main libre. On lui confia des travaux moins agréables. Il a lithographié — un peu froidement — une série de vues de l'Écosse, d'après les dessins de Pernot, trois paysages pour le *Voyage au Brésil* de Rugendas, quelques sujets de fantaisie, et même un ou deux titres pour les éditeurs de romances. Les amateurs tiennent en grande estime les lithographies de Bonington. Elles font paraître en effet, avec une singulière habileté de main, l'esprit du crayon et ce sentiment de la lumière fine dont les coloristes savent seuls le secret.

Mais en crayonnant ces lithographies, si justement recherchées aujourd'hui, en multipliant le nombre de ses aquarelles blondes, grises, toujours légères, en s'associant à Delacroix, à Roqueplan, à Tony Johannot, pour illustrer les chansons de Béranger[2], Bonington gardait l'am-

1. Il n'y a pas à refaire, en effet, le travail dont M. Aglaüs Bouvenne s'est chargé et qu'il a accompli avec tant d'exactitude dans son *Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié de R. P. Bonington.* (Voir la *Chronique des Arts,* 1872-73.)

2. Moins zélé que ses collaborateurs, Bonington n'a fourni aux éditeurs qu'une vignette, les *Hirondelles.* Ce dessin a été gravé par son compatriote Corbould.

bition du tableau ; il était tourmenté du désir d'agrandir un peu les figures. En 1825, il fit un voyage en Angleterre, et ce voyage lui fut fort utile. Il vit les peintres de genre, — les Stothard, les Smirke, les Newton, — très-occupés alors des recherches de la couleur et de la liberté de la touche. Il comprit quel parti on pouvait tirer du costume, il sentit grandir son goût pour les somptuosités de la soie et du velours. C'est lors de ce voyage que Delacroix le retrouva à Londres. « Nous nous rencontrâmes en 1825 en Angleterre, et nous faisions ensemble des études chez un célèbre antiquaire anglais, le docteur Meyrick, qui possédait la plus belle collection d'armures qui ait peut-être existé. Nous nous liâmes beaucoup dans ce voyage, et quand nous fûmes de retour à Paris, nous travaillâmes ensemble pendant quelque temps dans mon atelier. »

Ces études en commun, ces conversations où la couleur jouait toujours un grand rôle, ouvrirent à Bonington une perspective nouvelle : il entrevit l'Orient, et, lorsqu'on rapproche les œuvres et les dates, il n'est pas douteux que ce ne soit Delacroix qui lui ait montré le chemin. Delacroix avait sur Bonington l'autorité d'un camarade à qui deux ou trois ans de plus, d'éclatantes victoires et la haute culture de l'esprit constituaient un irrésistible prestige. A cette époque, l'accord intellectuel était complet entre les deux amis; ils cherchaient ensemble la même chose. Une exposition ayant été organisée en 1826, au profit des Grecs, dans la galerie Lebrun, Delacroix y envoya un tableau singulièrement significatif, le *Combat du Giaour et du Pacha,* peinture brillante et hardie, où la couleur, savamment posée sur la toile selon la loi d'un empâtement rationnel, allait prendre la consistance de l'émail. Avec un peu moins de force, mais avec une liberté de main presque égale, Bonington avait peint de son côté un *Turc assis,* ou, comme disent les Anglais, *A Turk enjoying siesta.* Ce petit tableau fut exposé à la galerie Lebrun[1]. Il n'est malheureusement pas resté en France. Nous l'avons retrouvé à Manchester en 1857, à Londres en 1862, et il appartenait alors à M. Thomas Birchall. Les Anglais tiennent cette peinture pour une des meilleures fantaisies de Bonington. Ils ont raison. Burger en a fort bien parlé. « Le rêveur est assis sur des coussins, de face, les jambes croisées, dans la pénombre que produit un grand rideau rouge. Il a un

1. Le catalogue, je le sais, ne mentionne pas le *Turc* de Bonington. Mais Gabet et tous les « bons auteurs » déclarent qu'il a été exposé, en 1826, à la galerie de la rue du Gros-Chenet. Il faut supposer une omission du livret ou un envoi tardif qui n'a pas permis d'y comprendre le tableau.



turban blanc, une veste et des haut-de-chausses vert foncé; des sandales rouges. De sa main droite il tient nonchalamment une longue pipe. Fond gris perle, dans les tons de Vélasquez. L'ensemble a quelque chose de la couleur de M. Eugène Delacroix, avec un dessin plus exquis, sinon plus expressif[1]. » L'œuvre est en effet très-voisine du *Combat du Giaour*. Les Anglais, qui ne la connaissaient pas ou qui l'avaient oubliée, l'admirèrent avec nous. Ils aimèrent cette note chantante et vive, cette coloration à la fois transparente et solide, qui fait songer au chatoiement des pierres précieuses. Un écrivain, M. G. Scharf, qualifie de *gem-like*, c'est-à-dire de semblable aux pierreries, cette manière de peindre; l'observation est juste. Bonington a trouvé des rouges qui jouent le rubis, des jaunes brûlés qui valent les topazes.

Indépendamment de Delacroix, et aussi d'Alexandre Colin, qui lui fut toujours fidèle, Bonington avait à Paris un autre camarade, M. Rivet, celui-là même qui était député de la Corrèze à l'Assemblée nationale et qui est mort au mois de novembre 1872. M. Rivet ne s'occupait pas encore de politique active : il avait vingt-six ans et il aimait la peinture. Les deux amis combinèrent des projets de voyage et d'étude, et comme des gens d'esprit ne parlent pas vainement de l'Italie, la conversation commencée à Paris s'acheva doucement à Venise.

Dans la courte vie de Bonington cette excursion italienne a de l'importance. On en connaît peu les détails; mais les œuvres du peintre fournissent ici une certaine lumière. Bonington fit quelque séjour à Milan; il y peignit l'*Intérieur de chapelle*, qui a figuré en 1837 à la vente Brown; il vit le lac Majeur; il s'est arrêté à Vérone, enfin il a vécu à Venise. Il ne paraît pas avoir dépassé l'Italie du Nord, sauf une course rapide qu'il fit à Bologne. Un souvenir de cette promenade a été heureusement conservé ; c'est la planche gravée à l'eau-forte, acquise par la *Gazette* et publiée ici, dont les anciennes épreuves, avec la légende *Bologna*, à la pointe sèche, sont aussi rares que recherchées des amateurs[2].

Le lecteur connaît trop bien Bologne pour qu'il soit utile de lui rappeler que l'artiste s'est placé à l'entrée de la rue qu'on appelle encore le *Mercato di Mezzo*, et dont les perspectives pittoresques découpent sur le ciel le profil des deux tours quadrangulaires, l'Asinelli et la Garissenda. Avec ces réalités charmantes, Bonington a fait une charmante

1. *Trésors d'art exposés à Manchester*, p. 428.

2. Indépendamment de cette eau-forte, Bonington a gravé, au vernis mou, une *Vue de Vérone*, qui porte ses initiales R. P. B., et quatre autres planches que M. Bouvenne a cataloguées.

image, pleine d'esprit, de vérité et de lumière. Un pareil essai fait regretter que le jeune maître ne se soit pas intéressé plus souvent aux libres caprices de l'eau-forte.

Mais, dans le récit du voyage que Bonington fit en Italie, la page héroïque, c'est Venise. Ici, il eut ce rare bonheur de voir vivre son rêve. Ce que son imagination lui avait montré dans son atelier de la rue Michel-le-Comte et de la rue des Mauvaises-Paroles, il le retrouvait devant les monuments aux teintes rosées et dans le ciel dont les nuages blancs traversent l'azur pâle. Il retrouvait aussi son rêve, écrit par les premiers coloristes du monde, aux plafonds du palais ducal, aux soffites de la *Scuola* de Saint-Roch, et dans toutes ces églises qui sont des musées. Il aimait les étoffes retombant en cascades soyeuses, les carnations fines où le ton blond se mêle au ton gris, les architectures luxuriantes profilant sur le bleu leurs silhouettes robustement découpées : les peintures des grands décorateurs lui donnaient sans marchander la fête espérée et prévue. Nativement coloriste par ses origines, Bonington, qui venait de quitter Delacroix, retombait dans les bras de Véronèse. Il avait changé de ciel; il n'avait pas changé d'ami.

Il se mit à l'œuvre, et, disons-le tout de suite, dans les représentations pittoresques qu'il a faites des perspectives vénitiennes, il ne fut pas le réaliste absolu que rêve la critique moderne. Il y avait un peu de chimère dans ces ardentes imaginations de 1826, et le romantisme n'était pas pour se contenter de la prose. Bonington n'a jamais eu la fantaisie exaspérée de Turner, il a suivi de plus près la nature, et cependant il est un de ceux qui ont contribué à créer une sorte de légende vénitienne, une Venise brillantée, étincelante, irisée. Ne nous en plaignons pas; même pour les spectacles du monde extérieur, un peu de caprice fait grand bien.

Le premier tableau que Venise inspira à Bonington nous est connu : c'est la *Colonne de Saint-Marc*, qui a été exposée à la *British Institution* en 1826, et qui, après avoir fait partie de la collection Vernon, appartient aujourd'hui à la Galerie nationale. J.-B. Allen a gravé ce tableau où abondent les colorations fines.

Pendant les deux dernières années de sa vie, l'artiste se partage un peu; il reste des nôtres par ses amitiés et par son travail, mais il se souvient de l'Angleterre où quelques curieux commencent à le connaître et à l'aimer. Il reparut à Londres en 1827. Il exposa même, et pour la première fois, à l'Académie royale ; nous ne savons trop ce qu'est devenu son tableau, *A Scene of the French coast*. Bonington revint ensuite en France ; il s'installa dans un atelier de la rue des Martyrs, et il reprit

son pinceau. C'est à cette époque qu'il peignit l'aquarelle du Louvre, l'*Odalisque aux palmiers*. L'œuvre, légère d'exécution, est d'un orientalisme fort adouci ; pour le caractère, elle sent un peu la vignette, mais le ton est très-délicat. Il faut dire que, dans l'*Odalisque*, les colorations ont visiblement pâli. Pour savoir à quel degré de vigueur Bonington pouvait atteindre, il faut étudier, au Louvre encore, une autre aquarelle, le *Monument de Colleoni*. Ici l'artiste n'a rien caché de son habileté merveilleuse : la grande harmonie de l'ensemble, la bonne humeur de l'outil, la savoureuse énergie du ton, la piquante liberté de la manœuvre, il a tout réuni dans cette aquarelle qui, pour ceux qui la connurent, devint la plus utile des leçons.

Le 4 novembre 1827 s'ouvrit le Salon, où le talent de Bonington devait se manifester sous des formes si diverses. Il y figurait comme lithographe et comme aquarelliste ; mais c'est surtout comme peintre qu'il donna définitivement sa mesure. Il exposait deux tableaux vénitiens : la *Vue du Palais ducal* et l'*Entrée du Grand Canal*. L'heure, assurément, était bien choisie pour montrer de telles œuvres ; le sujet et la manière, tout devait séduire les amateurs de l'art nouveau. Le succès fut très-décidé. Ici encore nous interrogerons les contemporains. « La *Vue du Palais ducal*, écrit l'auteur des *Esquisses et Pochades*, est un chef-d'œuvre. J'aime mieux cela que les Canaletti, si justement vantés. Vivacité, fermeté, effet, couleur, largeur de touche, il y a tout dans ce tableau où les eaux sont admirables. Les figures ne sont qu'indiquées, mais si grandement ! [1] » Nous regrettons un peu que Canaletto soit de la fête ; il eût été plus prudent peut-être de ne pas invoquer le nom d'un artiste qui, mieux que tout autre, a compris Venise, et qui n'a rien à redouter de ses plus brillants successeurs. L'art de Bonington appartient à un idéal différent, et la comparaison est impossible entre des œuvres qui n'ont point de mesure commune. Mais, — tous ceux qui ont fait des *Salons* le savent bien, — il est difficile, dans ces revues improvisées, de ne pas perdre çà et là l'exacte notion de la justice. Du texte que nous avons cité, il n'y a donc à retenir qu'une note biographique, — la constatation du succès qu'obtinrent, au Salon de 1827, les vues de Venise exposées par Bonington.

Ses tableaux à personnages, ses scènes vaguement historiques ne réussirent pas moins ; la célébrité est restée fidèle aux deux peintures de l'artiste anglais : *François Ier et la Reine de Navarre*, et *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*.

1. Jal, *Esquisses et Pochades*. 1827, p. 238.

La vente de la galerie Delessert, en 1869, a remis sous les yeux des amateurs le premier de ces tableaux, qui avait fait partie des cabinets de M. Brown et de M. Paul Périer. Il a été gravé par M. Flameng pour la *Gazette des Beaux-Arts* [1]. On se rappelle cet étincelant bijou. Assis avec une nonchalance de roi et de poëte, François Ier semble interroger du regard sa sœur qui, debout auprès de lui, vient de lire à la vitre le distique fameux sur la légèreté des femmes et sur la démence de ceux qui s'y fient. Un lévrier de haute taille complète le groupe et, dans une attitude finement observée, pose sa tête sur les genoux du roi en implorant une caresse que, distrait par le succès de sa poésie, François Ier ne songe pas à lui donner. « Tout le romantisme contemporain, a dit M. Charles Blanc, est renfermé dans ce tableau. La couleur en est pétrie sur les palettes de Titien et de Véronèse ; la lumière y est comprimée et mystérieuse comme celle de Rembrandt. Les figures ont une désinvolture aimable et une suprême distinction [2]. »

Un autre tableau de Bonington partageait, au Salon de 1827, le succès du *François Ier :* c'était le *Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne*, qu'on a revu en 1870 à la vente de la collection de San Donato. Il en reste un petit croquis dans le catalogue illustré qui fut distribué lors de la vente, et une gravure spirituelle et sérieuse que la *Gazette* a publiée. Mais si habiles que soient les graveurs, ils ne sauraient, avec du noir et du blanc, exprimer l'effet optique de ces tableaux de Bonington, qui ressemblent tantôt à des joyaux reluisant dans la pénombre, tantôt à des bouquets éclatant en pleine lumière.

Une autre aventure arrive aux artistes qui essayent de traduire sur le cuivre les peintures de Bonington. L'outil du graveur ne consent pas à se contenter d'un à peu près ; même sans le vouloir, il dessine, il précise les formes, que le peintre, uniquement préoccupé des tons et du clair-obscur, a laissées flottantes et indécises. Bonington a le contour fuyant, et parfois même très-hasardeux. Et c'est lorsqu'on a constaté cette incertitude dans le *François Ier*, dans le *Henri IV*, dans les autres scènes familières, qu'on s'étonne un peu de quelques-uns des éloges qui lui furent donnés par ses contemporains. Chose étrange et qui doit surprendre ! on avait découvert chez Bonington un certain aspect hollandais. Dans un article dont nous avons déjà cité un fragment, l'*Athenæum* prétend que le jeune peintre recherchait à la fois le « fini de

1. Il existe deux exemplaires de ce tableau. M. Munro en possède une brillante réplique, qui a été exposée à Londres en 1862.

2. *Gazette des Beaux-Arts*. 2e période ; t. I, p. 218.



PORTRAIT DE LA VIEILLE GOUVERNANTE, PAR BONINGTON.

(Dessin de M. Léopold Flameng, d'après un tableau de sa collection.)

l'école hollandaise et la vigueur de coloris de l'école vénitienne ». Rien n'est moins exact. Lorsque Van Ostade, Metsu, Terburg, Peeter de Hoogh écrivent distinctement les physionomies, soulignent l'accent et marquent le trait jusqu'à atteindre l'âme, Bonington court sur les surfaces et se maintient dans une généralité approximative. Burger, faisant allusion à la finesse de son coloris et à la légèreté de son pinceau, lui trouve quelque chose du sylphe ; son dessin n'insiste pas ; il indique la forme sans l'exprimer ; il flotte à tous les vents du caprice. Si Bonington a pu parfois faire songer aux maîtres de la Hollande, c'est par certains effets de clair-obscur intérieur, par certaines lumières mystérieusement étouffées. M. Charles Blanc signalait dans le *François Ier*, de la galerie Delessert, une sorte de chaleur tiède et voilée à la Rembrandt. C'est par cette poésie de l'ombre que Bonington se rattache, d'une manière indirecte, à l'École hollandaise. Pour le dessin, il vit dans un tout autre idéal.

Le Salon de 1827 est la dernière exposition française où Bonington ait pu inscrire son nom au catalogue. Au printemps de l'année suivante, il partit pour Londres, et on vit de lui, à la Royal Academy, trois peintures : *Une Scène au bord de la mer*, le *Grand Canal et la Salute* (sans doute le tableau du Salon de Paris) et *Henri III*, l'une de ses œuvres les plus importantes. Le *Henri III* est le tableau qu'on a vu longtemps chez lord Seymour et qui, en 1860, fut payé 49,000 francs par lord Hertford. Nous nous rappelons cette peinture comme on se rappelle l'aspect souriant d'une corbeille fleurie. Le dessin s'y montrait fort aventureux, le sentiment historique y était à peine soupçonné ; mais dans le groupe du roi et de ses familiers, il y avait des fraîcheurs de tons, des blancs rosés, des notes claires de la distinction la plus rare. C'est là un morceau capital dans l'œuvre de Bonington, et nous ne saurions oublier jamais ce fouillis charmant, cet amoncellement de fleurs, de satins et de de perles. Il paraît toutefois que le *Henri III* fut assez vivement discuté à Londres. Les Anglais, qui n'ont peur de rien, s'effrayèrent. Allan Cunningham raconte que, lors de l'organisation de l'exposition, les membres de la Royal Academy placèrent le tableau de Bonington en mauvaise lumière, tout en bas du panneau ; il fallait se baisser pour le voir. Les journaux durent réclamer, et ils paraissent avoir obtenu gain de cause. Bonington avait alors à Londres tout un groupe d'amis intelligents et dévoués.

C'est au printemps de 1828 qu'il vit pour la première fois sir Thomas Lawrence. Lors du voyage de l'année précédente, il était arrivé en Angleterre muni d'une lettre d'introduction que lui avait donnée Mis-

tress Forster, la fille du sculpteur Banks. Il revint en France sans avoir osé se servir de cette lettre. « Je ne me suis pas cru digne, disait-il modestement à Mistress Forster, d'être introduit chez le président de l'Académie; mais, dans un an, après un plus sérieux travail, j'espère pouvoir mériter l'honneur de lui être présenté. » Son succès l'ayant grandi à ses propres yeux, il eut, cette fois, le courage d'aller voir Lawrence, qui le reçut de la manière la plus affable. Bonington fut d'ailleurs très-fêté par ses compatriotes, et il revint à Paris, où il s'installa rue Saint-Lazare, chargé de commandes et en apparence plein de vie.

Il ne devait pas faire honneur à ses engagements. Dans l'été de 1828, il peignit quelques aquarelles, entre autres une scène romantique à costumes moyen âge, un duo d'amour entre une jeune fille et son Roméo, qui décorait avant la guerre de 1870 un des salons du petit château de M. de Rothschild à Boulogne. Il commença plusieurs tableaux, étant alors fort occupé, comme l'a dit Delacroix, de donner plus d'importance à ses figures et d'en agrandir les dimensions. Mais déjà sa force apparente, sa bonne humeur, n'étaient que le mensonge involontaire de la maladie qui le minait sourdement. Deux ou trois de ses camarades comprirent que ses heures étaient sévèrement comptées. Presque tous les jours un ami venait le chercher et l'amenait au bois de Boulogne. Il désira revoir l'Angleterre. Vers le milieu du mois de septembre, comme il était déjà fort affaibli, on le conduisit à Londres où il voulait avoir une consultation de médecins, ou plutôt interroger une somnambule. Ce fut son dernier voyage. Il mourut doucement et sans souffrir, le 23 septembre 1828, sans avoir atteint ses vingt-sept ans. *He died of decline*, dit M. Wornum. Ses longs travaux, l'ardeur permanente de son rêve, avaient hâté les progrès du mal qui l'enlevait, la phthisie. Il fut enterré à Saint James's Church en présence de Thomas Lawrence, de Howard et de l'aquarelliste Robson, son ancien collaborateur. Allan Cunningham a donné un extrait de la lettre sympathique par laquelle Lawrence annonçait à Mistress Forster, la mort du « *lamented Mr. Bonington* » : d'après la direction que le jeune peintre avait donnée à ses études, d'après les souvenirs d'une conversation d'un matin, Lawrence déclare que son talent, aux aptitudes si diverses, était mûr sur toutes les questions de goût, et il s'afflige de voir fauchées dans leur fleur tant d'ambitions légitimes et tant d'espérances.

Le dénombrement des tableaux et des aquarelles que Bonington exposa de 1822 à 1828, aux salons du Louvre ou de la Royal Academy, ne peut donner qu'une idée fort incomplète de son œuvre. Bonington n'est pas

tout entier dans les quelques peintures que nous avons signalées lors de leur apparition successive. Les galeries d'amateurs en France et en Angleterre, les ventes publiques, nous ont montré d'autres reliques de ce talent qui brilla à peine pendant six ans au printemps de l'école moderne. On ne connaît guère dans l'histoire des artistes de destinées plus prématurément brisées. Six ans! qu'est-ce que cela, quand il faut toute la vie pour apprendre?

Nous possédons, je l'ai dit, le catalogue des lithographies de Bonington : personne n'a dressé la liste de ses peintures. Nous n'avons jamais vu la *Jeune Fille malade*, la *Méditation*, le *Billet doux*, l'*Antiquaire*, qui ont été gravés par William Reynolds. Ces estampes parurent à la fois à Londres et à Paris en 1829. Reynolds a reproduit aussi *Anne Page et Slender*. C'est le petit tableau, si original et si charmant, qu'on a vu, en 1853, à la vente de la duchesse d'Orléans, et qu'on a pu revoir à l'exposition du boulevard des Italiens en 1860. Le sujet en est emprunté aux *Joyeuses Commères* de Shakespeare. « Toutes les magies de la couleur, dit Théophile Gautier, sont déployées dans cette toile, à laquelle on reprocherait des négligences fâcheuses de dessin, si l'on n'était séduit par la chaleur, la transparence et la rareté du ton. Les fonds, où l'on entrevoit, à travers des vitres à maille de plomb, quelques figures ébauchées, sont traités avec une habileté merveilleuse[1]. » Ajoutons que, bien que Bonington ne soit pas le peintre de l'émotion intérieure, il a su donner à ses figurines une mimique expressive. Anne Page, montant lentement les marches de l'escalier, se retourne à demi, avec un geste plein de séductions invitantes.

Le Louvre a acheté, en 1849, un des plus célèbres tableaux de Bonington : *François Ier et la duchesse d'Étampes*. L'œuvre n'a pas d'histoire, car elle n'est point datée et elle n'a jamais figuré aux expositions publiques. Il est visible que l'artiste anglais avait sur le XVIe siècle des données tout à fait vagues. La duchesse est une charmante petite femme, telle qu'on les rêvait en 1827, avec des cheveux plats en bandeaux, des manches prodigieusement bouffantes et une expression de coquetterie sentimentale qui combine Devéria avec l'idéal des keepsakes. Le François Ier prend des airs galants, le Charles-Quint est peu significatif. Mais quelle séduisante peinture! La robe de la duchesse d'Étampes est d'une soie jaune, qui joue délicieusement avec les fonds bruns. Ces colorations ont été imitées depuis, ces effets ont été répétés. Bonington arborait le drapeau des tons inédits, et il avait en même temps, avec

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. V, p. 322.

des négligences de dessin trop visibles pour qu'il soit utile de les signaler, un beau pinceau, souple, léger, habile aux empâtements spirituels. Les Camille Roqueplan, les Johannot et bien d'autres sont partis de là.

A Paris, dans les collections particulières, nous citerons encore la *Vue de la Place de la Concorde*, grand et curieux tableau appartenant à M. Alexandre Dumas, et un portrait de vieille femme, à M. Léopold Flameng.

Bonington n'a pas joué dans le paysage un rôle moins utile. L'étude que le Louvre a acquise à la vente de M. Étienne Arago, en 1872, reste, si l'on songe à l'époque où elle a été peinte, un monument de hardiesse et presque de témérité. C'est la *Vue du parterre d'eau à Versailles* : à gauche, l'architecture claire du château ; à droite, le commencement d'un bouquet d'arbres; au milieu, la terrasse avec les bassins découpés et les fleuves de bronze : les personnages — enfants, soubrettes et militaires — sont indiqués sommairement, comme des taches. Un ciel exceptionnel, où passent des nuages rosés et couleur de soufre, jette sur la perspective un rayonnement d'orage. Ce tableau ressemble à une aquarelle vivement improvisée sur nature; il est extraordinaire par la franchise et par le courage. J'y retrouve toutes les belles inquiétudes du temps ; la *Vue de Versailles* fait songer à Delacroix, à la première manière de Decamps et aussi aux violentes audaces de Turner.

Faut-il citer d'autres paysages de Bonington? Le jeune maître a possédé, à un degré éminent, la science du plein air, et, dans ses marines surtout, il a su peindre à merveille les grands horizons gris, les légèretés de la brume. La *Marée basse*, que M. John Wilson a exposée à Bruxelles en 1871, est un exemple excellent de cette manière qui est la simplicité même et qui cependant dit tant de choses. La mer s'est retirée; quelques barques sont éparses sur la plage ; au fond, l'Océan sans limite et un ciel superbe d'étendue et de finesse. Non moins frappante était l'étude qui a paru, le 2 avril 1873, à la vente du marquis d'H... Ce n'était rien qu'un bout de mer noyée dans une vapeur grise, où se détachaient en vigueur des bateaux noirs. Il nous souvient que cette petite marine fut couverte d'or. Qu'aurait dit Bonington, lui qui vendait deux aquarelles pour 130 francs?

Il ne faut pas ériger à Bonington une statue trop pompeuse, mais il est absolument nécessaire de lui rendre justice et de le replacer, par la pensée, dans son milieu historique. Tout le prouve : il a eu, pendant six ans, la douce autorité d'un chef d'école. Il était aimé pour ce qu'il donnait, et pour ce qu'il promettait, plus encore. Son talent passait léger

sur les spectacles de la nature, sans paraître les approfondir, sans chercher les rigueurs de la forme exacte, mais il avait la vision juste, le sentiment de l'ensemble, la rare notion de l'exquis dans la couleur et dans la lumière. L'impression première l'a guidé, la facilité lui a été une muse. Il était obligé de parler vite, ayant tant de choses dans l'esprit et si peu de temps pour les dire. Je ne sais pourquoi Bonington m'a toujours fait penser à Watteau. Ils se ressemblent par leur belle ardeur au travail, par leur inquiétude cachée, et aussi par la maladie, qui leur fit, à tous deux, une existence si courte. Les fêtes de la couleur les enivrent et ils dissimulent le mal qui les ronge. Leur peinture est brillante et gaie, leur fantaisie est inépuisable; ils auraient le droit d'être amers, ils sont doux et consolants. Ils vont mourir et ils sourient.

PAUL MANTZ.



LES SCEAUX DES ARCHIVES NATIONALES [1]

LE TYPE CHEVALERESQUE

U XIe siècle au XVIe, les sceaux répètent sans interruption l'image d'un chevalier armé de toutes pièces, brandissant une épée ou la lance à la main, sur un cheval lancé au galop. Cette image, toujours la même, au premier aspect, offre, à qui l'examine avec soin, l'histoire de tous les changements survenus dans le costume de guerre depuis le jour où les Normands conquirent l'Angleterre jusqu'au moment où l'on peut continuer l'étude de l'armure dans les musées spéciaux.

Je n'entreprendrai pas de consigner ici les diverses transformations de l'habillement de guerre durant ce long intervalle. La description de quelques sujets pris à des époques caractéristiques suffira pour montrer ce qu'on peut attendre de la riche collection des Archives, et puisqu'il s'agit du type chevaleresque, je dirai tout de suite ce qu'on entendait au moyen âge par un chevalier, c'est-à-dire le privilégié à qui sa naissance assignait le métier des armes et donnait le droit de combattre à cheval, revêtu de l'armure complète.

De 1050 à 1200. — De la seconde moitié du XIe siècle date l'apparition des premiers sceaux équestres, l'homme d'armes porte une tunique de peau ou d'étoffe de plusieurs doubles, renforcée de plaques de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. VIII, p. 337 et 541; t. IX, p. 242; t. XII, p. 231, et t. XIII, p. 730.

métal cousues sur elle très-près les unes des autres, ou treillissée de bandes de fer; on l'appelait la ***broigne***. Elle était garnie d'un capuchon qui servait à garantir le cou, les côtés et le bas du visage. Sa jupe, fendue devant et derrière, descendait au-dessous du genou et d'ordinaire une ceinture la serrait à la taille. Les manches s'arrêtaient au poignet; tantôt étroites et s'évasant à leur extrémité pour assurer la liberté des mouvements, tantôt très-larges à partir de l'emmanchure.

Gui de Laval, en 1095, porte une broigne sans ceinture, recouverte de plaques rondes de fer, à manches s'évasant au poignet.

Une autre tunique plus protectrice, moins pénétrable aux coups et cependant moins répandue à cause de la difficulté de sa fabrication, était



GUI DE LAVAL.

en usage en même temps que la broigne. Sa défense extérieure consistait en un tissu de mailles entrelacées. Elle se nommait le ***haubert***.

Broigne ou haubert recouvraient une deuxième tunique d'étoffe plus légère et plus souple, le ***bliaut***. Caché d'abord complétement par la première tunique, le bliaut commence à la dépasser vers le milieu du XIIe siècle et montre le bord de sa jupe plissée destinée à prendre quelques années plus tard les dimensions les plus exagérées : je veux parler du temps où nos chevaliers voulurent imiter le costume des dames et s'attachèrent au poignet de longues manches flottantes, du reste bientôt délaissées.

Les chausses, d'étoffe résistante, mais dont les sceaux du XIe siècle ne permettent pas de déterminer la nature, portent la même garniture que la tunique extérieure dès 1158 et 1163.

La coiffure consiste en un heaume conique muni d'un *nasal*, appendice fixe destiné à protéger le nez. Le cône, bordé à son ouverture d'un cercle ornementé, est renforcé dans sa hauteur par deux arêtes, l'une

devant, l'autre derrière, ou par quatre bandes se croisant à son sommet. Du bord postérieur pend un long appendice plat, terminé par des franges, d'apparence résistante et destiné sans doute à protéger la nuque que cet habillement de tête laissait à découvert.

Le heaume de ce temps-là n'est pas sans avoir été sujet à quelques variantes, mais il n'a jamais quitté le nasal, caractère essentiel des coiffures de guerre à cette époque reculée. Parmi les diverses figures qu'il a affectées : conique droite, conique ovoïde, cylindrique à timbre arrondi, cylindrique à timbre plat, on doit noter surtout cette dernière qui a servi de modèle aux heaumes jusqu'à la fin du XIIIe siècle.

Tout en présentant la forme générale et le genre d'attache que



ABBAYE DE SAINT-VICTOR.

chacun sait, l'éperon portait au bout de sa tige un petit cône ou pyramide, disposition transmise par l'éperon romain.

Le vêtement défensif qui vient d'être décrit était loin de présenter à la lance ou à l'épée une résistance suffisante. L'homme d'armes attendait le reste de son bouclier, de son écu. Aussi les sceaux représentent-ils ce dernier d'une taille énorme, capable d'abriter le combattant de la tête aux pieds. Plus tard avec les progrès successifs de l'armure, nous verrons se réduire cette dimension qui devait rendre la manœuvre à cheval très-embarrassante.

Pendant les deux siècles que nous étudions, l'écu grand comme il vient d'être dit est de forme allongée, arrondi en haut, pointu par le bas. On le fabriquait de planches assemblées fortement cambrées, matelassées en dedans, recouvertes de cuir au dehors et solidement assujetties par une armature de fer. Sa surface extérieure présentait à son centre de figure une saillie de métal, la *boucle*, l'*umbo* d'où partaient

des rayons fleuronnés. Une courroie, la *guiche*, fixée par ses deux extrémités à la face intérieure, servait à le suspendre au cou. On remarquait encore à l'intérieur deux anses en cuir, les *énarmes*, dans lesquelles le guerrier passait le bras et la main qui tenait les rênes. Une bordure de métal, clouée de distance en distance, régnait tout autour des deux faces de l'écu et augmentait sa solidité en concourant à son ornementation.

Couvert de l'armure dont je viens d'après les sceaux de mentionner les pièces apparentes, l'homme de guerre combat avec les armes offensives propres à la chevalerie : la lance et l'épée.

La lance comportait un fût de bois de frêne armé d'un fer de Poitou ou de Bordeaux; une pièce d'étoffe rectangulaire à longues banderoles, nommée le *gonfanon*, flottait attachée au haut du manche près du fer. Le bois uni, long, sans contre-poids et sans poignée, permettait de faire de la lance une arme de jet. On donnait au fer la forme d'un losange ou d'une feuille; quelquefois il était triangulaire. Le gonfanon portait dans sa partie pleine un ornement peint ou brodé.

Le sceau de Guillaume II, comte de Nevers en 1140, dont nous donnons le dessin, fait connaître l'habillement de guerre du XII[e] siècle. Le comte a revêtu le haubert que la jupe plissée du bliaut dépasse. Il porte le gonfanon et se couvre du grand bouclier dont nous avons essayé d'expliquer la construction et que le beau type de l'abbaye de Saint-Victor offre dans tous ses détails.

Les sceaux du temps nous montrent l'épée avec une lame courte, large du talon, à pointe formée par la diminution insensible de la lame, creusée dans presque toute sa longueur d'une gorge d'allégement parfois décorée de damasquinures. Les quillons sont droits, quelquefois recourbés vers la pointe ou enroulés à leur extrémité. Le pommeau est plat et circulaire. Telle est l'épée. D'autres modèles se sont produits, il est vrai, à la même date, mais je dois me borner à indiquer la forme la plus généralement employée, l'arme caractéristique de l'époque.

Le tableau de l'homme de guerre aux XI[e] et XII[e] siècles serait bien incomplet si j'oubliais de parler du cheval. Chacun sait de quelle importance était le rôle du *dextrier* au moyen âge, et cependant on ne songea pas d'abord à sa défense. On ne l'habillait pas encore de ces housses de mailles ou d'étoffe sous lesquelles il paraîtra bientôt. Il ne s'agit en ce moment que des objets indispensables au cavalier : la bride et la selle.

La bride, des plus simples, comprenait un dessus de tête avec frontail et sous-gorge, deux montants, le mors et les rênes. Ni gourmette ni muserolle, mais de fortes branches de mors, longues, droites ou coudées en arrière, réunies à leur extrémité par une traverse plate percée de

deux trous où l'on arrêtait les rênes au moyen d'un touret. Du côté de la main, les rênes finissaient en un anneau de métal d'assez grande dimension; elles étaient d'ordinaire faites de cuir et quelquefois en chaînette.

La selle se fait remarquer par des arçonnières étroites et recourbées en dehors, des quartiers coupés carrément et ornés de broderies. Une couverture carrée et découpée à son bord inférieur en lanières flottant sous le ventre du cheval déborde le quartier dans tous les sens. Deux sangles distantes l'une de l'autre et un poitrail garni de franges à boule la maintiennent à sa place. Le cavalier chausse des étriers arrondis et surbaissés, suspendus par des étrivières en cuir ou en métal.

Tel est le harnais de guerre figuré sur les sceaux pendant le XIe siècle et une grande partie du XIIe.

Sous Louis VII et Philippe-Auguste, un changement s'opère dans



GUILLAUME II, COMTE DE NEVERS.

l'habillement. On abandonne la lourde cotte ferrée. Une tunique de mailles, seule, sans doublure, forme le vêtement extérieur. Sa jupe fendue comme il a été dit descend jusqu'au genou. Au lieu de s'arrêter au poignet, les manches continuent enveloppant les doigts dans une poche de mailles ne laissant que le pouce isolé. Les membres inférieurs sont également chaussés de mailles. A la coiffe de mailles s'ajoute une calotte de fer destinée à protéger le crâne. Cette nouvelle tunique ou plutôt le haubert perfectionné se nomme le *grand haubert*. Elle se passait sur un habillement rembourré ou matelassé, le *gamboison*, qu'elle cachait complétement.

La deuxième tunique, le bliaut dont on a supprimé les longues manches flottantes, conserve encore ses pans démesurés.

Une amélioration notable s'introduit en même temps dans la coiffure. Le nasal, appendice étroit et court, est remplacé par une plaque de métal couvrant entièrement le visage. On pratique dans cette visière deux fentes latérales pour la vue, des trous pour la respiration et on

l'adapte à poste fixe au heaume cylindrique à timbre plat choisi parmi les variétés des heaumes précédents.

Les premiers progrès de l'armure amènent une première réduction des dimensions de l'écu. On abaisse son bord supérieur, protection que que la visière du nouveau heaume rend inutile. Il s'allége en outre par la disparition de l'umbo dont l'absence laisse un champ plus libre aux armoiries héréditaires en ce moment à leur naissance. L'éperon reste le même. La lance n'offre pas de changement, mais en présence d'un vêtement défensif plus solide, d'une résistance plus continue, une autre épée devient nécessaire. On la forge plus grande, plus droite, plus lourde, avec une gorge d'évidement moins profonde, ce qui augmente encore son poids. On la rend, en un mot, capable d'entamer la nouvelle armure.

La selle présente à son tour des modifications importantes. On sent que la lutte va demander plus d'efforts. L'homme d'armes cherche à augmenter son assiette. Les arçonnières s'élargissent et s'étendent sur les côtés : celle de derrière se cintre en dos de fauteuil de manière à emboiter le cavalier. La couverture quitte ses longs pendants découpés; les étriers, devenus plus légers, empruntent la forme du triangle.

Le sceau de Richard Cœur de Lion, 1198, témoigne de ces nouvelles dispositions. Le roi d'Angleterre a revêtu le grand haubert que les pans du bliaut dépassent jusqu'au talon. Couvert d'un écu déjà amoindri et chargé pour la première fois des *trois léopards d'Angleterre*, il tient à la main une épée que l'on peut qualifier de formidable. Le troussequin de la selle est fortement relevé. Il semble même que le graveur, en dessinant le cheval, a cherché la conformation des beaux étalons originaires d'Orient.

De 1200 à 1300. — En abordant le XIIIe siècle, nous trouvons le heaume déjà sensiblement amélioré. Le visage, trop imparfaitement garanti par le nasal, s'abrite maintenant derrière une visière fixe. Mais la nuque reste encore à découvert, on s'occupe sans retard de la protéger. Pour atteindre ce but, la partie postérieure du casque est d'abord prolongée jusqu'au niveau de l'angle de la mâchoire. En même temps des bandes de métal placées, les unes dans le sens de la hauteur, les autres en travers, renforcent son ensemble et concourent à sa décoration. L'insuffisance de ce premier prolongement du bord postérieur du heaume fut bientôt reconnue. Aussi voyons-nous, dès 1217, cette partie encore abaissée et de telle sorte que le bord postérieur descend au niveau du bord inférieur de la visière et la rejoint. On cambra davantage le profil du heaume pour mieux le conformer au profil du visage.

Les trous pour la respiration s'alignèrent symétriques en deux rangées parallèles aux fentes des œillères. Ainsi se trouva établi le casque qu'on a nommé *grand heaume, heaume des croisades, casque de Saint-Louis.*

Une de ces coiffures de transition dont je viens de parler est surmontée du plus ancien cimier figuré sur les sceaux. De la plate-forme du



RICHARD CŒUR DE LION.

heaume de Richard Cœur de Lion, s'élève une aigrette en éventail chargée d'un léopard.

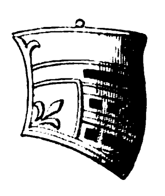
Pendant que le heaume se transforme, une nouvelle mode s'introduit dans l'armure de corps. Vers 1210, on recouvre le grand haubert d'une cotte descendant plus bas que lui, sans manches, à jupe fendue devant et derrière, serrée à la taille par une ceinture, tantôt unie, tantôt ornée des armoiries du chevalier : c'est la *cotte d'armes.*

L'éperon se modifie également. Dès les premières années du

XIIIe siècle, abandonnant sa petite pyramide, il présente près de sa pointe un renflement, puis une traverse, puis il prend une tige à trois branches ou une tige fleuronnée qui figure sur nos monuments de 1123 à 1271. Il faut ajouter toutefois que durant cette période on rencontre de temps en temps l'éperon à molette dont l'adoption définitive eut lieu seulement au commencement du XIVe siècle.

La lance quitte le gonfanon pour la *bannière*, pièce d'étoffe carrée, ou pour le *pennon* triangulaire, chargés tous deux des armoiries héréditaires. La bannière était le privilége du gentilhomme possédant assez de terres pour tenir un certain nombre d'hommes d'armes et s'en faire accompagner à la guerre. Les nobles servant sous le banneret ne portaient que le pennon.

La grande et forte épée de la fin du XIIe siècle nous montre au XIIIe siècle des poignées plus variées et plus riches : des pommeaux



LE GRAND HEAUME.

sphériques, tronconiques, trilobés; des quillons coudés, pattés, potencés, etc.

Si l'on examine la selle, on remarque des arçonnières de plus en plus cintrées. Le troussequin plus développé devient un champ où sont représentées les armoiries féodales. Des pièces héraldiques décorent aussi les quartiers, le poitrail. Les sangles, au lieu d'être écartées et séparées l'une de l'autre, paraissent superposées ou croisées.

Mais l'événement le plus important dans le harnachement au XIIIe siècle fut l'adoption de la housse. L'armure venait d'entrer dans la période du grand haubert. Sous un habillement défensif, de mailles serrées, à pièces étroitement cousues, l'homme d'armes invulnérable ne pouvait être pris ou tué que s'il était à terre et, pour l'y jeter, on cherchait à blesser le cheval. La défense de ce compagnon de guerre ne pouvait être plus longtemps différée. On le couvrit d'une housse de mailles, *couverture de fer*, ou d'une housse d'étoffe désignée sous le nom de *couverture pourpointe*. Cette dernière répétait sur l'épaule et sur la cuisse le blason du possesseur. La housse était de deux pièces : l'une pour

l'avant-main coiffait le cheval jusqu'à l'angle de la bouche et était fendue depuis le poitrail jusqu'en bas pour la liberté des jambes, l'autre enveloppait la croupe. Toutes deux se bouclaient à la selle.

De 1300 à 1350. — A partir de 1300, de nouveaux éléments s'introduisent dans l'armure. Des rondelles sont appliquées aux genoux, des plaques de métal défendent d'abord le devant de la jambe et, quelques années plus tard, les membres supérieurs. Au nombre de ces pièces,



GAUCHER DE CHATILLON.

figure principalement l'*ailette*, sorte de petit bouclier composé de deux rectangles assemblés par leur plus long côté et sous un certain angle, de façon à former une toiture à deux pans qui couvre l'épaule. L'ailette dura de 1194 à 1348. Le sceau de Gaucher de Châtillon, connétable de France, en 1308, fournit un exemple très-net de cette défense particulière. L'ailette porte ici, comme toutes les pièces honorables, les armes du personnage : *trois pals de vair sous un chef brisé d'une merlette à dextre.*

Le même sceau nous donne encore la nouvelle mode du heaume dont le timbre plat est devenu ovoïde, offrant ainsi aux coups d'épée et de masses d'armes une surface plus restreinte. C'est le moment de la

grande vogue des cimiers : aussi voyons-nous le heaume ovoïde de Gaucher, garni d'un long voile flottant, le *volet*, et cimé d'un dragon ailé. Le même dragon surmonte la tête du cheval.

Chaque résistance nouvelle de l'armure pousse à la recherche et à la fabrication d'une arme capable de l'entamer. Du moment où des rondelles masquent les articulations, où les membres revêtent des plaques de métal, l'épée renonce à frapper du tranchant et se dispose pour l'estoc, pour les coups de pointe. Sa lame, tout en restant large du talon, devient étroite et aiguë. La poignée présente une grande diversité, elle a des quillons droits, enroulés, recourbés, fleuronnés. Les pommeaux en losange, en olive, à facettes, ronds et surmontés d'un bouton, hémisphériques, trilobés, cotelés, coniques, présentent tous cette particularité : Ils portent un anneau où se fixe la chaîne qui tenait l'épée attachée à l'armure. On voit en effet jusque vers 1367 toutes les épées suspendues à une chaîne qui venait se fixer sous l'aisselle après avoir traversé la cotte d'armes.

L'éperon est armé d'une pointe simple et fort courte.

En même temps qu'il réduit ses dimensions, l'écu perd de sa convexité. Il tend à devenir tout plat et à passer au rang des objets d'apparat, servant à montrer des armoiries dans les fêtes.

De 1350 à 1500. — Le milieu du XIVe siècle voit s'accomplir une grande révolution dans l'habillement de guerre. La mode des habits courts pour le costume de ville amène un changement semblable dans l'armure. Le haubert est mis de côté et remplacé par le *haubergeon*, chemisette de mailles très-fines descendant jusqu'à mi-cuisse. Il n'y a plus de capuchon, un camail de mailles lacé au bassinet défend les épaules, le cou et le bas du visage. Le gamboison est rejeté. A la cotte d'armes légère, flottante, succède le *pourpoint* vêtement collant, sans manches, à plastron rembourré, plus court que le haubergeon et portant près de son bord inférieur au niveau des hanches la riche ceinture de chevalerie. Comme la cotte d'armes qu'il remplace, le pourpoint répète aussi quelquefois les armoiries de l'écu.

Des boîtes de métal se fermant par des charnières et des courroies emprisonnent les membres. Les pièces du membre supérieur se nomment *brassarts*, *coudières*, *canons*; pour le membre inférieur on a les *cuissots*, les *genouillères* et les *grèves*. On protége les extrémités par des plaques articulées à recouvrement : *gantelets* à doigts séparés pour les mains, *solerets* de fer pour les pieds.

Louis de Châtillon, comte de Blois, Philippe de Rouvre, duc de Bourgogne, Louis II, comte d'Étampes, inaugurent en 1361 le nouveau

pourpoint. Quelques années plus tard, le beau sceau de Jean de Ligne nous fait connaître l'armure des membres inférieurs. Mais déjà le luxe a envahi l'habillement de guerre. Le pourpoint du seigneur de Ligne s'est agrémenté de longues manches à bords découpés à dents de scie et des grelots pendent au bas de sa jupe. L'écu réduit à sa plus petite dimension n'est plus qu'une arme d'apparat. L'épée, droite, longue, solide du talon d'où part une arête médiane, légère à la main, paraît digne, tout en répondant aux exigences de son temps, de figurer dans l'habillement des



JEAN DE LIGNE.

plus riches et des plus élégants seigneurs. Au côté droit du personnage, paraît la poignée d'une dague passée dans la ceinture de chevalerie. Aux pieds de Jean de Ligne, repose un casque à visière mobile, le *grand bassinet*, dont on peut voir de beaux modèles dans les musées d'artillerie et que par cette raison il suffit de nommer.

En même temps que le costume de l'homme d'armes opère sa transformation, l'on garnit la tête du cheval d'un *chanfrein*, plaque d'acier armée d'une crête ou d'une pointe, lacée sous la ganache et accompagnée de quatre à cinq lames articulées à recouvrement bordant le haut de l'encolure. Les lames étaient maintenues en dessous par de la maille. Un rebord saillant et quelquefois un grillage protégeait les yeux du cheval; quelquefois même, lorsque l'animal était sujet à se dérober, on les cachait complétement. Un sceau de Louis, troisième fils de Charles VI

et dauphin de Viennois, en 1410, nous offre un chanfrein dans lequel le museau du cheval est défendu par une grille.

Nous approchons du moment où l'armure exécute sa dernière évolution. Déjà les membres et la tête sont entièrement abrités dans des boîtes de fer. Il ne restait plus qu'à appliquer le même système au corps.



CHARLES LE TÉMÉRAIRE.

Comme l'usage d'alors comportait des habits civils par-dessus la cuirasse, les sceaux ne nous permettent pas de préciser la date où l'armure se complète. Des monuments figurés d'un autre ordre apprennent que ce résultat se produisit dans les premières années du xve siècle. Jeanne d'Arc portait l'armure entière.

Si, descendant un peu plus vers les temps modernes, nous interro-

geons le grand sceau de Charles le Téméraire, en 1468, le duc nous apparaît armé de pied en cap, portant sur sa cuirasse un pardessus chargé de signes héraldiques. Coiffé d'un *armet* cimé de la fleur de lys double, il tient la première épée que nous connaissions garnie d'une branche reliant le pommeau aux quillons; le pied chausse l'éperon à longue tige. La tête du cheval est habillée d'un chanfrein cimé de plumes d'autruche, parure des plus recherchées. La bride se complique, les rênes simples se combinent avec de larges rênes de tournoi chargées de broderies. Le pommeau de la selle revêtu de plaques d'acier s'évase de façon à garantir la cuisse et s'élève pour couvrir le ventre. L'application de l'armure de plates à la selle n'est pas une invention nouvelle; elle date du temps où les premières pièces de fer forgé emboîtèrent les membres du chevalier, vers 1350. Enfin, une première housse toute de fines mailles est recouverte d'une seconde, légère, flottante, à longs plis soyeux, la housse d'apparat, armoriée de Bourgogne.

Après Charles le Téméraire, l'imagerie du type équestre dans les sceaux touche à sa fin, je m'arrête. Si faute d'espace je n'ai pu qu'effleurer la question, j'en ai du moins signalé les points les plus saillants, m'étendant davantage sur la partie la plus ancienne qui est la moins connue. Ceux que l'histoire du costume de guerre intéresse et qui désireraient en poursuivre l'étude trouveront dans les collections spéciales des éléments capables de satisfaire amplement leur curiosité.

G. DEMAY.



UN PORTRAIT DE MICHEL LE TELLIER

AU MUSÉE DU LOUVRE



N savant distingué, feu Vallet de Viriville, avait entrepris de faire pour le moyen âge et pour la France ce que Visconti a fait pour l'antiquité grecque et romaine. Le 22 mai 1850, il soumit au Comité historique des arts et des monuments un projet de publication dont le plan et le but s'expliquaient par ce titre : « *Iconographie historique de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1515*, recueil de portraits peints, sculptés, etc., reproduits d'après les originaux et accompagnés de notes historiques et critiques. » Les membres du comité et particulièrement MM. de La Grange, Ferdinand de Lasteyrie, de Guilhermy, de Pastoret et Delécluze firent observer qu'un ouvrage de ce genre, exécuté avec un soin rigoureux, serait fort utile. « Il n'y a pas, » dirent-ils, « de branche de l'histoire qui ait été plus maltraitée que celle de l'iconographie. Le nombre des erreurs qu'on a commises sur le portrait des plus grands personnages est incalculable... Rien n'est plus difficile que de faire une iconographie sérieuse. » La proposition de M. Vallet de Viriville fut renvoyée à l'examen de M. Albert Lenoir et, sur le rapport favorable de l'éminent architecte, acceptée en principe le 14 avril 1851 [1]. Ce projet, qui n'avait qu'un défaut, celui de s'arrêter à François Ier, a-t-il été réa-

1. *Bulletin des Comités historiques*, juillet et août 1850, p. 195. — *Annales archéologiques*, t. XV, p. 30 et 31. — *Iconographie historique de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'en 1515, recueil de portraits, etc.*, par A. Vallet de Viriville. — Projets et études. — (Extrait de la *Revue de Paris*, vol. de février 1853. In-8°.)

lisé ? A ma connaissance rien n'en a paru, sauf un mémoire lu à l'Académie des Beaux-Arts [1], deux articles dans les *Annales archéologiques* [2] et quelques notes dans le *Bulletin des antiquaires de France* [3]. Que sont devenus les matériaux nombreux que notre regretté maître avait réunis en vue de son œuvre? Cependant les études d'iconographie continuent d'être fort difficiles en France comme l'ont parfaitement démontré M. le baron de Guilhermy [4] et M. Viollet-le-Duc [5]. On pourrait même dire qu'elles sont absolument impossibles si on s'en tenait, sans discussion, aux documents officiels ou à ceux qui sont consacrés par les hommages irraisonnés de l'opinion publique. L'esprit scientifique n'a présidé à la formation d'aucune de nos collections de portraits. Avant le judicieux catalogue de M. Soulié, le musée de Versailles était une école de fausses attributions. Il y a bien peu de cabinets d'amateurs qui ne répandent l'erreur avec la plus impudente effronterie. L'inexactitude dans les attributions des œuvres aux maîtres y est proverbiale; c'est bien autre chose dans les attributions des portraits aux originaux! La gravure, depuis qu'elle existe, semble avoir consacré son burin avec une insouciante impartialité à reproduire la vérité et à multiplier le mensonge. Dans le domaine de l'iconographie presque tout est faux, à commencer par les étalons et les types à l'aide desquels on prétend tout mesurer. C'est donc une œuvre pie que de discuter les documents fallacieux et de corriger les types inexacts.

Le Musée du Louvre expose, dans une des salles de la sculpture de la Renaissance, un très-beau buste de bronze dont voici la description d'après le catalogue : « La chevelure est bouclée ; le costume est une robe de magistrat; l'ordre du Saint-Esprit est suspendu au cou et placé sur la poitrine. Sur le piédouche sont ciselées les marques de la dignité de chancelier de France qui sont deux masses posées en sautoir. — Hauteur, 0m,420.» Ce buste, enregistré aujourd'hui sous le numéro 177 et donné pour celui de Pierre Séguier, mérite une discussion approfondie. Il a été longtemps considéré comme un portrait de Michel Le Tellier, et je crois qu'il en faudra revenir à cette première opinion.

Ce morceau de sculpture n'est exposé au Louvre que depuis la créa-

1. Dans les séances des 10 et 17 nov. 1855. Imprimé dans la *Revue universelle des Arts*, t. III, p. 453 à 470.

2. Tome XV, p. 30 à 38, 101 à 111.

3. En 1862, p. 66 à 72 du Bulletin; en 1865, p. 169 à 177.

4. *Annales archéologiques*, t. IV, p. 12 et suiv.

5. *Dictionnaire du mobilier*, t. III, p. 251. — *Dictionnaire d'architecture*, t. IX, p. 35.



tion de la galerie d'Angoulême, en 1824. Entré au Musée en 1817, il provenait du Musée des monuments français qu'on démembrait à ce moment (décembre 1816). Il n'était pas arrivé aux Petits-Augustins avec les premiers convois des ruines révolutionnaires. On le chercherait en vain dans la première édition du catalogue des monuments recueillis par Lenoir[1]. C'est seulement en 1794 qu'il parvint à ce dépôt : voici par suite de



TOMBEAU DE MICHEL LE TELLIER.

(Église Saint-Gervais, à Paris.)

quelles circonstances. Dans la nuit du 1er fructidor an II (19 août 1794), la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés fut dévorée par les flammes. Les manuscrits purent être sauvés, mais tous les imprimés furent perdus ainsi que le beau cabinet d'antiquités formé par Montfaucon. Dès que le feu fut éteint, Lenoir songea à faire fouiller les décombres. Le 11 fruc-

1. En voici le titre : « Notice succincte des objets de sculpture et architecture réunis au dépôt provisoire national, rue des Petits-Augustins, au ci-devant couvent de la reine Marguerite, par Alexandre Lenoir, élève de l'Académie de peinture de Paris, établi en novembre 1790 et conservé par décret du Corps législatif du 18 octobre 1792. » Paris, 1793, in-8 de 28 pages.

tidor, après de longues recherches, on découvrit quelques têtes de bronze, en tout quinze pièces dont douze furent transportées à la bibliothèque Mazarine, où on les voit encore, et dont trois — une tête colossale de Minerve [1] et deux têtes de philosophes [2] — furent remises au dépôt des Petits-Augustins. Pour son propre compte et moyennant un débours de



BUSTE DE MICHEL LE TELLIER.

(Musée du Louvre.)

1. Ainsi cataloguée en 1795 au Musée des monuments français dans la notice de l'an IV, p. 20, nº 75 : — « Saint-Germain-de-Près. — Le buste de Minerve moulé sur l'antique, posé sur une colonne antique de granit rouge de 11 pieds, trouvée dans une des caves de Saint-Sulpice. » L'année suivante ce buste reçut le nº 311 dans l'édition du catalogue de Lenoir parue en l'an V. Il y conserva la même description avec cette seule addition : « Fondu en bronze par Keller. » L'édition de l'an VI annonce que le nº 311 a été remis au Musée central.

2. Classées dans l'édition de l'an IV du Catalogue du Musée des monuments français

quinze francs, Lenoir fit tamiser les cendres, mais il ne put recueillir que deux vieilles crosses en cuivre entièrement brûlées, dont une était tordue au point d'avoir perdu sa forme, un petit bas-relief gothique qui avait servi de paix, une petite tête de Diane et quelques médailles tellement détruites qu'elles ne valaient pas la peine d'être ramassées. C'est tout ce qui restait de l'admirable cabinet de Saint-Germain-des-Prés.

Jusqu'à cette nuit fatale qui anéantit tant de richesses, dom Poirier, au péril de sa vie, avait veillé avec un soin jaloux et une ardeur au-dessus de tout éloge sur le trésor scientifique de l'abbaye de Saint-Germain. Tandis que tous les monuments qui décoraient le couvent étaient brisés et profanés et leurs débris évacués au hasard, en grande partie sur les Petits-Augustins ; tandis que les deux églises étaient transformées en fabriques de salpêtre, Poirier n'avait rien laissé démembrer du précieux dépôt dont il s'était constitué le gardien [1]. Tous les objets d'art étaient restés annexés à la bibliothèque. Mais quand Poirier vit ses imprimés réduits en cendres, le cabinet de Montfaucon anéanti, quand il sut que quelques bustes exhumés par Lenoir avaient été recueillis, aux Petits-Augustins sa pensée se porta exclusivement sur les manuscrits. Se décidant à abandonner le peu qui lui restait en œuvres de sculpture et les seules pièces qui ornassent encore la salle des manuscrits, il consentit à les réunir à ce qu'on avait retiré des décombres. Il remit donc lui-même à Lenoir un buste en bronze de Richelieu [2], un médaillon du

sous les n°s 268 et 269. C'étaient, d'après cette notice, « deux têtes de vieillards, études fondues en bronze, attribuées à François Duquesnoy ». Ces deux têtes se trouvaient encore au Musée des monuments français en 1796, et Lenoir, p. 173 de l'édition de l'an V, les catalogue sous le n° 272 en conservant la rédaction de la notice précédente. Même rédaction dans l'édition de l'an VI. Dans l'édition de l'an VIII, on lit page 305 : « N° 272 — de Saint-Germain-des-Prés — deux têtes de vieillards, études fondues en bronze, attribuées à Sarrazin. » L'attribution, comme on le voit, avait changé. Ces deux bronzes ne figuraient plus au Musée en 1802. En effet le n° 272 est déclaré *supprimé* dans la notice de l'an X ainsi que dans celle de l'an XI. En 1806, le n° 272 fut donné à l'épitaphe en marbre de Pierre Seguin, et désormais il ne fut plus question des deux têtes. Elles n'avaient pas été vendues, quoiqu'on vendît quelquefois au nom de l'État les monuments des Petits-Augustins. (Voir la notice de ce Musée, édition de l'an VIII, n° 250, etc.) Elles avaient été enlevées le 6 germinal an IX et portées à Rueil pour décorer le château de la Malmaison.

1. Sur l'admirable conduite de l'ancien bénédictin voyez ce que dit M. Léopold Delisle dans le tome II du *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*.

2. Le buste de Richelieu est ainsi désigné par Lenoir en 1795, dans l'édition de l'an IV : « N° 269. — Même maison (Saint-Germain-des-Prés). — Le buste en bronze du cardinal de Richelieu, par Girardon. En 1797 voici ce que dit l'édition de l'an V : « N° 277. — Du même lieu (ce lieu n'est pas indiqué par suite, sans doute, d'une inter-

même métal représentant Charles-Quint [1] un petit médaillon en marbre, représentant un des fils de Louis XIV [2] et un buste en bronze du chancelier Le Tellier.

Ni dom Bouillard [3], ni dom Félibien [4], ni Germain Brice, ni [5] Piganiol de La Force [6], ni Thiéry [7] dans la description qu'ils donnent de l'abbaye Saint-Germain ne parlent nommément de ce buste de Le Tellier. Les vues gravées représentant l'intérieur du couvent sont également muettes. Mais nous savons par D'Argenville [8] et par Thiéry [9] qu'il y avait une

calation, mais en remontant au n° 272 on voit qu'il s'agit de Saint-Germain-des-Prés). — Le buste du même (Richelieu) par Girardon. » L'édition de l'an VI apporte un variante; on y lit page 207 : « N° 277. — « Du même lieu » (ce lieu n'est pas mieux indiqué que dans l'édition précédente, mais par le même moyen on voit qu'il s'agit de Saint-Germain-des-Prés). — « Le buste du même (Richelieu) que l'on dit être de Varin. » Sur ce point l'édition de l'an VIII, p. 306, reproduit textuellement la précédente. Dans l'édition de l'an X on voit que le n° 277 est supprimé. Il en est de même dans l'édition de l'an XI et le buste de Richelieu se trouve remplacé en 1806 par un buste de Racine.

1. C'est aujourd'hui le n° 109 de la *Description des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes,* par M. Barbet de Jouy, 1856 et 1873. Ce médaillon portait le n° 241 dans le catalogue du Musée des monuments français, édition de 1795. (Notice historique des monuments des arts réunis au dépôt national rue des Petits-Augustins, par Alexandre Lenoir, Paris, an IV, p. 64.) Il y était présenté comme une œuvre de Jean Cousin. Dans l'édition de l'an V il reçut de Lenoir le n° 146 qu'il conserva dans toutes les éditions postérieures et jusqu'à la suppression du Musée. Il garda également jusqu'à la fin la persistante attribution d'auteur que Lenoir lui avait gratuitement donnée. — Lithographié et décrit dans la *Statistique monumentale de Paris,* de M. Albert Lenoir, abbaye de Saint-Germain-des-Prés, pl. XXXV; explication des planches, p. 107. Cf. également Baron de Guilhermy, *les Inscriptions de la France du* v^e *au* XVIIIe *siècle,* t. Ier.

2. Il est impossible de retrouver ce médaillon parmi les monuments exposés par Lenoir aux Petits-Augustins. Aucune description ne peut s'appliquer à lui avec certitude même en admettant de la part de Lenoir un changement de nom et d'attribution. Il a pu d'ailleurs faire partie du Musée des Petits-Augustins sans figurer dans aucune des éditions du catalogue. Peut-être faut-il le reconnaître dans une pièce possédée aujourd'hui par le Musée du Louvre et représentant le grand dauphin; actuellement en magasin.

3. *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés,* 1724.

4. *Histoire de Paris,* 1725.

5. *Description de la ville de Paris et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable.* (Dans les diverses éditions.)

6. *Description historique de la ville de Paris,* 1765, t. VIII.

7. *Guide des amateurs et des voyageurs étrangers à Paris,* 1787.

8. *Vies des fameux sculpteurs,* p. 230.

9. *Guide des amateurs,* etc., 1787, p. 515.

collection de bustes à la bibliothèque de Saint-Germain, et il n'y a rien d'étonnant à y trouver un portrait du chancelier Le Tellier après ce que l'on sait de l'affection de l'abbaye pour ce personnage et des magnifiques obsèques que lui firent les bénédictins dans leur église [1]. Ce buste a pu figurer dans la cérémonie ou être donné aux moines par la famille reconnaissante. D'ailleurs l'attestation de Lenoir est formelle.

Lenoir utilisa aussitôt et exposa dans ses magasins les objets que lui avait transmis dom Poirier. Dans la *Notice historique des monuments des Arts réunis au Dépôt national des Petits-Augustins par Alexandre Lenoir, conservateur audit dépôt* (Paris l'an IV de la République) on lit : « N° 267 — Saint-Germain des Prés — Le buste en bronze de Michel Le Tellier, chancelier, célèbre par la révocation de l'édit de Nantes, mort, en 1685, à quatre-vingt-trois ans. Sarrazin est l'auteur de ce buste. » A côté de cette sculpture figuraient les autres épaves de l'abbaye Saint-Germain. De 1795 à 1800, le buste qui nous occupe changea de place aux Petits-Augustins et reçut le n° 285 qu'il garda jusqu'à la suppression du Musée. On lit dans le catalogue des Monuments français, édition de l'an VIII, n° 285 [2] : « Le buste en bronze de Michel Le Tellier, mort âgé de quatre-vingt-trois ans, » etc., comme plus haut, mais avec cette variante : « Sarrazin est l'auteur du buste *fait du vivant* de ce chancelier. » La sixième édition de l'an X (1802) et la septième de l'an XI (1803) reproduisent textuellement celle de l'an VIII (1800). En 1806 la huitième édition change la formule ; la provenance de Saint-Germain-des-Prés n'est plus indiquée. On dit seulement : « Buste en bronze de Michel Le Tellier, chancelier de France, » etc., comme ci-dessus. Variante : « Ce buste a été fondu sur le modèle de Jacques Sarrazin. Ouvrage du XVIIe siècle. » Cette dernière rédaction se maintient, moins les quatre derniers mots, dans toutes les éditions du catalogue jusqu'en 1815 [3].

C'est en vain que j'ai interrogé Mariette (*Abecedario* v° Sarrazin) et consulté les Mémoires de Guillet de Saint-Georges retouchés et complétés par Hulst, Caylus et tant d'autres où l'on aurait dû cependant trouver quelque renseignement sur une sculpture attribuée à Jacques Sarrazin à la fin du XVIIIe siècle. L'œuvre de ce maître formé au cabinet des

1. Relation du service solennel pour feu M. Le Tellier, chancelier de France. Bibliothèque nationale, ms. fr. 18,818, fol. 253. — Voyez aussi : *Histoire des chanceliers et gardes des sceaux de France,* par François Du Chesne, p. 850.

2. *Description historique et chronologique des monuments de sculpture réunis au Musée des monuments français,* an VIII, p. 307.

3. Voici le titre de celle-ci : *Musée royal des monuments français* ou *Mémorial de l'histoire de France et de ses monuments.* Paris, 1815, in-8.



Estampes de la Bibliothèque nationale ne m'a pas fourni plus de lumières. Nous sommes donc absolument réduits à nous en tenir uniquement au témoignage de Lenoir, et c'est ce témoignage qu'il faut discuter.

Lenoir témoigne de trois choses : 1° de la provenance du buste ; 2° de sa ressemblance à un certain original ; 3° de son auteur. Sur le premier point Lenoir est absolument sincère et doit être cru sur parole. Il reçoit l'objet en 1794 des mains de dom Poirier ; en 1795, sans arrière-pensée de classement, il l'enregistre avec trois autres pièces qui arrivent ensemble de Saint-Germain. Il les rapproche d'abord dans son édition de l'an IV. Il maintient la provenance du n° 285 dans plusieurs éditions successives, jusqu'à la septième. A partir de la huitième édition il supprime une indication qui peut devenir dangereuse pour l'existence de son musée parce qu'en 1806 les églises ont été rendues depuis quatre ans au culte et qu'un grand nombre d'entre elles réclament les monuments dont elles ont été dépouillées. Mais il ne rétracte en rien ce qu'il a précédemment avancé. La provenance indiquée par Lenoir est donc incontestablement certaine.

Pour l'attribution du portrait à Michel Le Tellier on doit aussi avoir tout particulièrement confiance en Lenoir ; car, malgré son défaut de critique, il était absolument compétent pour formuler une opinion raisonnée sur ce point. En effet, étant donné que le portrait représente un chancelier, Lenoir, pour distinguer Le Tellier entre les autres magistrats qui possédèrent cette qualité sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV, avait à sa disposition d'importants éléments d'information. Il posséda dans son musée une collection nombreuse de chanceliers de France et la série complète de ceux du XVII[e] siècle. C'étaient les portraits de Pompone de Bellièvre [1], de Nicolas Brulart de Sillery [2], des deux Étienne d'Aligre [3], de Pierre Séguier [4], de Michel Le Tellier [5], de Louis Boucherat [6]. Dès qu'il se fut prononcé pour Michel Le Tellier — en admettant contre la vraisemblance que l'attribution n'ait pas tout simplement été traditionnelle — il avait sous les yeux comme moyen de contrôle le tombeau même de Michel Le Tellier par Mazeline et Hurtrelle qui, de Saint-Gervais, était

1. N° 270 du catalogue du Musée des monuments français.

2. N° 323 du catalogue du Musée des monuments français, édition de 1810, p. XLII.

3. N[os] 172 et 196 du catalogue jusqu'en 1803.

4. N° 232 de l'édition de 1810, p. 267. Portrait parfaitement authentique, discuté et reconnu par la famille.

5. N° 267 jusqu'en 1795 ; à partir de cette époque, n° 285.

6. N° 247 des éditions de 1806 et 1810.

venu aux Petits-Augustins (nº 232 puis 323 du catalogue jusqu'en 1806). Dans la même salle, à quelques mètres l'un de l'autre, les deux monuments se critiquaient réciproquement. Éclairé qu'il était déjà par dom Poirier, Lenoir ne pouvait pas se tromper. D'un autre côté il n'avait aucun intérêt à mentir. Le Tellier existant déjà dans sa collection, il n'avait pas besoin de se créer frauduleusement un double.

Quant à l'attribution du travail à Jacques Sarrazin, nous comprenons qu'on ait hésité. Rien ne prouve que Lenoir ait parlé d'après un document et nous savons avec quelle légèreté, à ce moment, on attribuait à un artiste la paternité d'une œuvre. Il faut remarquer sans doute les termes particulièrement formels qui ont été employés. Mais malheureusement on ne peut oublier non plus l'invincible penchant qui poussait Lenoir à tout attribuer à Sarrazin. Si l'on croyait toujours sur parole l'actif conservateur du Musée des monuments français, sa collection aurait été remplie d'ouvrages de ce sculpteur. Toutefois il faut reconnaître que le style du buste nº 285 ne contredit pas violemment l'affirmation du fondateur du Musée des Petits-Augustins, et que, si cette affirmation, comme on le verra, ne peut pas être l'expression de la vérité, il n'en est pas moins vrai qu'elle n'a jamais eu contre elle les vraisemblances extérieures. Prise en bloc, cette opinion était d'une exactitude très-suffisamment approximative pour un archéologue de l'époque impériale.

Le comte de Clarac a donc eu tort, lorsqu'en 1824 il forma la Galerie d'Angoulême, de ne tenir aucun compte des renseignements transmis par Lenoir, et cette négligence ou ce dédain lui firent commettre une grave erreur. Il confondit le chancelier Le Tellier avec le ministre de Louis XIV, le père avec le fils ; et comme le marquis de Louvois avait eu un tombeau dans l'église des Capucines [1] et que ce tombeau avait été sculpté en partie par Desjardins, sans rien comparer, sans rien vérifier, Clarac proclama que le buste était le portrait de Louvois et l'œuvre de Desjardins. Il consacra cette double méprise sous le nº 60 de son catalogue ; article ainsi conçu : « MICHEL LE TELLIER, marquis de Louvois, buste en bronze d'après Desjardins [2]. Hauteur, $0^{m},415$. — Largeur, 1 p. 3 po. 5 l. — On avait élevé à ce ministre de Louis XIV, dans l'église des Capucins (lisez des Capucines), un très-beau monument en marbre et en bronze dont les statues avaient été faites par Girardon

1. Catalogue du Musée des mon. fr., édition de 1810, nº 205.

2. Il n'y a pas à douter que ce buste ne soit le nº 177 actuel. Dans les deux descriptions les dimensions sont les mêmes, à cinq millimètres près. On sait d'ailleurs, par l'inventaire des sculptures, que le 177 faisait partie de la galerie d'Angoulême. M. de Guilhermy ne doute pas non plus de l'identité des deux pièces.

et par Desjardins qui mourut avant d'avoir terminé la statue de Louvois, à laquelle Van Cleve mit la dernière main. »

Cette erreur ne fit heureusement pas école, et l'inventaire des sculptures du Musée royal, exécuté sous la Restauration, reconnut dans le buste en question, enregistré sous le n° 3372, un portrait de Michel Le Tellier, d'après Sarrazin.

Quand le marquis de Laborde fonda le Musée de sculpture du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes, le buste de Saint-Germain-des-Prés trouva naturellement sa place. L'illustre érudit, à qui aucune branche de la science n'était étrangère, connaissait trop bien la large face imberbe de Louvois pour confondre sa grossière physionomie avec la fine tête du chancelier, son père. Il se garda donc bien de conserver l'attribution erronée de Clarac. Mais en même temps il n'osa pas se fier à Lenoir. Il savait bien ce que valent trop souvent ses affirmations. Personne n'ignore aujourd'hui que, pour combler une lacune dans une série de portraits de personnages illustres, le conservateur des Petits-Augustins baptisait lui-même, quand il ne le faisait pas fabriquer, le héros qui lui manquait[1]. On doit en outre reconnaître que l'original en question rendait l'attribution particulièrement suspecte. Dans l'impossibilité où il était de se procurer un Coligny ainsi que le plaisir de rédiger un article hostile au catholicisme, Lenoir n'avait pas hésité à prendre un buste de Henri II[2] et à lui faire jouer le rôle de l'amiral. Évidemment la Saint-Barthélemy, dont le souvenir offusquait la pudeur des ci-devant pourvoyeurs de la guillotine, l'odieuse Saint-Barthélemy, très à la mode à ce moment, appelait, comme pendant, la révocation de l'Édit de Nantes. Cette association d'idées devait fatalement se produire dans l'esprit de Lenoir comme dans le cerveau bouleversé de ses contemporains. Le faux buste de Coligny avait surpris la bonne foi d'un brave pasteur qui, attendri à la vue de son prétendu coreligionnaire, adressa à Lenoir une complainte en vers latins[3], aussitôt imprimée. Quelle noble indignation, quelle belle poésie classique n'avait-on pas à attendre de la muse protestante à propos de l'inspirateur de la fameuse

1. Voyez *Annales archéologiques*, t. XII, p. 19. — Cf. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier*, t. III, p. 251.

2. C'est le Henri II attribué à Jean Goujon, n° 551 *bis* du catalogue du Musée des monuments français, édition de 1810, et le n° 101 du *Catalogue des sculptures du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes*, par M. Barbet de Jouy qui lui a rendu son véritable nom. Le faux Coligny, moulé, copié ou gravé, continue son métier dans le monde et notamment à Versailles.

3. Voyez le catalogue du Musée des monuments français, édition de 1810, p. 291.

Révocation! Un portrait de Michel Le Tellier était donc, pour Lenoir, un objet de première nécessité, surtout après 1806, époque où l'église Saint-Gervais avait reconquis le tombeau du chancelier. Dès lors Lenoir était-il sincère? J'ai déjà fait pressentir, je prouverai tout à l'heure qu'il l'était; mais après un tour aussi peu délicat de supercherie historique on avait le droit de douter de sa sincérité. Le marquis de Laborde put, et je dirai même dut donc se méfier. N'ayant pas le loisir de faire une recherche à fond ni une vérification spéciale, il s'en tint aux vraisemblances. Ce buste était le portrait d'un chancelier et passait pour l'œuvre de Sarrazin; on l'attribua à celui d'entre ces hauts fonctionnaires qui avait administré la justice pendant les années correspondant le mieux au temps où la sculpture paraissait avoir été exécutée. Pierre Séguier, chancelier de 1635 à 1672, devint l'original officiel du buste si discuté. M. le baron de Guilhermy protesta, mais sans conclure, dans les *Annales archéologiques*[1]. Depuis, l'opinion du marquis de Laborde n'a pas été modifiée.

Je vais essayer de clore la discussion au moins sur un point, et je veux y parvenir sans recourir ni à la science ni au témoignage suspectés de Lenoir; car le problème n'est pas insoluble, même en l'absence de toute tradition. Je suppose donc que rien n'est connu et que je suis en face d'un monument sans origines. Par l'attribut qui décore le piédouche, nous savons que nous avons affaire à un chancelier, et, par le costume, à un magistrat du XVII[e] siècle. De 1599 à 1699, sept personnages ont occupé la magistrature suprême en France: Pompone de Bellièvre (de 1599 à 1605), Nicolas Brulart de Sillery (1605-1624), Étienne I[er] d'Aligre (1624-1635), Pierre Séguier (1635-1672), Étienne II d'Aligre (1672-1677), Michel Le Tellier (1677-1685), Louis Boucherat (1685-1699). Le Tellier est le seul dont les portraits gravés offrent une ressemblance absolue avec le buste en question. Il y a d'ailleurs une autre preuve à fournir et, celle-là, bien autrement péremptoire, puisqu'elle doit produire l'évidence. Elle consiste à rapprocher une fois encore les deux monuments qui ont été naguère juxtaposés dans le Musée des monuments français: le tombeau de Saint-Gervais et le buste du Louvre. Pour obtenir ce résultat, il n'est pas besoin d'une révolution nouvelle. Les deux gravures qui accompagnent cet article, exécutées d'après de très-fidèles dessins de M. T. de Mare, suffisent à cette concluante confrontation. Ainsi, des trois assertions de Lenoir, en voici une qui est absolument prouvée. Le buste est un portrait de Michel Le Tellier.

Sur la provenance, toutes les vraisemblances confirment la déclara-

1. Tome XIV, p. 255.

tion de Lenoir. Lorsqu'il a constaté, dans son catalogue de l'an IV, d'où provenait le buste en bronze, il a agi en greffier et non pas en érudit; il était donc infaillible. Quant à la sculpture, Sarrazin ne doit pas en être regardé comme l'auteur. En effet, cet artiste mourut en 1660[1] et Le Tellier fut chancelier de 1677 à 1685. Lenoir avait bien pressenti la difficulté et, avec le sans-gêne de l'érudition de son époque, croyait aller au-devant de notre objection en disant dans quelques éditions que le modèle avait été exécuté du vivant du chancelier. Cette hypothèse, toute gratuite, n'est même pas suffisante; car il reste toujours une différence de dix-sept ans entre la mort de l'artiste et l'avénement de l'original à la dignité de chancelier. Une ressource désespérée survit encore pour les partisans acharnés de l'opinion de Lenoir. Il faudrait soutenir que le piédouche n'est pas contemporain du buste, qu'il a été ajouté après coup, ou que le portrait avait été modelé avant que Le Tellier ne fût chancelier. Mais la preuve qu'il leur incombera de produire ne me paraît pas du tout facile et, dans l'état actuel de la question, il est impossible d'attribuer le buste à Sarrazin.

A qui donc réserver l'honneur d'avoir produit ce bel ouvrage? On sait que les documents ne manquent pas sur les artistes de la période académique à laquelle appartint nécessairement son auteur; j'ai cherché dans la vie des principaux sculpteurs du XVII[e] siècle. A part Mazeline et Hurtrelle qui ont exécuté le tombeau de saint Gervais, à part Aury qui a fait une médaille, — si on laisse de côté l'auteur de l'effigie en cire qui surmonta le tombeau du chancelier le jour de ses obsèques à Saint-Germain-des-Prés, — je n'ai trouvé qu'un seul sculpteur ayant modelé un portrait de Le Tellier : c'est Antoine Coyzevox. On lit en effet dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*[2], à propos de la vie d'A. Coyzevox : « Il a de plus fait au naturel les bustes des plus grands hommes du siècle, outre celui de Louis XIV qu'il a plusieurs fois répété d'après lui; entre plusieurs autres... quatre bustes de M. le chancelier Le Tellier. »

Faut-il croire que notre buste est un de ces quatre portraits dus au talent de Coyzevox. De très-graves présomptions doivent nous y porter.

1. Le 4 décembre. *Actes d'état civil d'artistes français,* publiés par M. Herluison, p. 398. — *États civils de quelques artistes français,* publiés par M. Eugène Piot, p. 113.

2. Publiés par Dussieux, Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon, Paris 1854, t. II, p. 37. L'opinion de Guillet de Saint-Georges est confirmée par d'Argenville dans la Vie d'Antoine Coyzevox. *(Vies des fameux sculpteurs,* 1787, p. 240.)

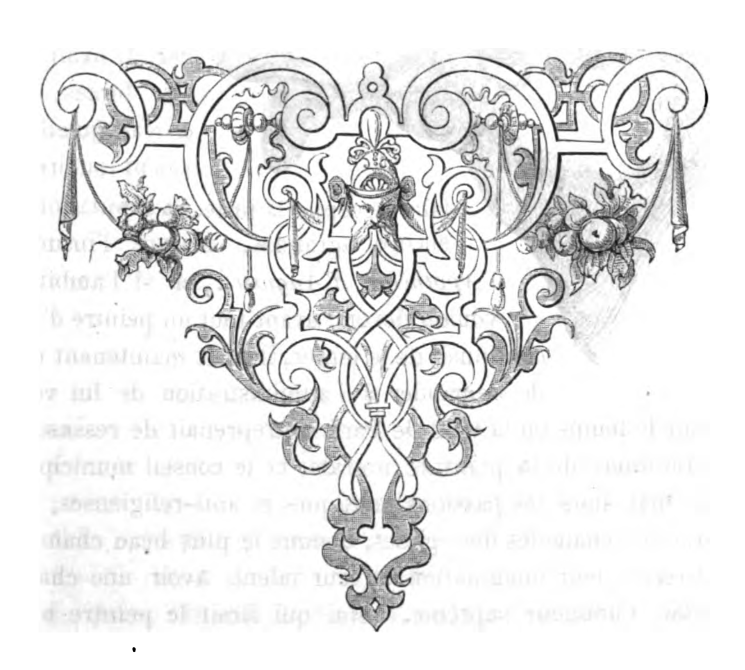
Il existe actuellement, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, un buste en marbre de Michel Le Tellier qui, à très-peu de chose près et avec d'insignifiantes variantes, est l'exacte répétition du bronze du Louvre. Il est certain que les deux sculptures ont été exécutées d'après un même modèle en terre, d'après un même type commun dont elles sont des reproductions libres. Or la tradition constante de la Bibliothèque Sainte-Geneviève nous enseigne que ce buste en marbre de Le Tellier est un ouvrage de Coyzevox. Si les premières éditions de la *Description de Paris*, par Germain Brice, signalent, dans le monastère des chanoines réguliers de la Congrégation de France, l'existence du buste de Le Tellier, la meilleure de ces éditions qui emprunte tant d'autorité à Mariette, son éditeur, celle de 1752, s'exprime ainsi [1], très-nettement : « M. Le Tellier, archevêque de Reims, mort en 1710, a donné sa riche bibliothèque à cette maison... On a fait faire aussi son buste en marbre blanc par le fameux Coyzevox qui, quelques années auparavant, avait déjà fait celui de M. Le Tellier, chancelier de France, qui est placé vis-à-vis. » D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (édition de 1778, p. 281), confirme cette opinion en disant : « Le pourtour de cette bibliothèque est orné de quantité de bustes en plâtre d'hommes illustres parmi lesquels on remarque ceux de Jules Hardouin, Mansard, de Robert de Cotte, du chancelier Le Tellier et de l'archevêque de Reims du même nom *faits par Coyzevox* et celui d'Antoine Arnauld, sculpté par Girardon. Ces derniers sont de marbre et d'une grande beauté [2]. » C'était, chez d'Argenville, une conviction si bien arrêtée qu'à propos d'Antoine Coyzevox il s'est ainsi répété dans les *Vies des fameux sculpteurs* [3] : « La Bibliothèque de Sainte-Geneviève offre les bustes de Jules Hardouin, Mansard, de De Cotte, *du chancelier Le Tellier* et de l'archevêque du même nom. » Jean Du Seigneur, dans son catalogue des œuvres de Coyzevox [4] n'a pas hésité à comprendre le buste de Sainte-Geneviève parmi les travaux authentiques de cet artiste.

Depuis plus de cent vingt ans le marbre de Sainte-Geneviève est réputé œuvre de Coyzevox et jouit, en cette qualité, d'une indiscutable possession d'état. Le bronze du Louvre, qui lui est bien supérieur par la valeur d'art, mais qui lui ressemble absolument par l'arrangement, et qui émane de la même pensée, doit participer aux mêmes avantages.

1. Tome II, p. 508.
2. Ces bustes de marbre existent encore et se trouvent actuellement placés au rez-de-chaussée de la nouvelle Bibliothèque Sainte-Geneviève.
3. Paris, 1787, p. 244.
4. *Revue universelle des arts*, t. Ier, p. 46.

La conclusion nécessaire de ce rapprochement serait d'attribuer à Antoine Coyzevox le sujet de notre dissertation. Bien des objets d'art, qui portent arrogamment des noms illustres, n'ont pas, à leurs prétentions, des droits égaux à ceux que j'établis en ce moment. Je ne pousserai pas cependant jusqu'à ses dernières limites un raisonnement qui ne s'appuie que sur la tradition. Je n'ose pas prononcer catégoriquement le nom du maître, parce que tous les sculpteurs de la fin du XVIIe siècle se ressemblent un peu, surtout dans le portrait. Je constate seulement que toutes les présomptions sont en faveur de Coyzevox et que, si le caractère de l'œuvre n'impose pas cette attribution en dehors de toute preuve écrite, il est bien loin de la rendre invraisemblable. J'attends pour me prononcer l'évidence qui résultera de quelque document à découvrir, et provisoirement je ne veux pas m'exposer à greffer une nouvelle erreur sur celles que j'ai combattues.

LOUIS COURAJOD.



GÉROME[1]

(SUITE ET FIN)

Toutefois, l'homme n'était pas de ceux qui se laissent aisément décourager. Il avait mesuré ses forces, et il croyait qu'elles pouvaient suffire à lui faire accepter la lutte. Sa réputation s'était encore agrandie, malgré l'insuccès de l'*Apothéose d'Auguste*; et si l'ambition de vouloir devenir avant tout un peintre d'histoire continuait de le tenter, il était maintenant en droit de demander à l'administration de lui venir en aide. C'était le temps où la ville de Paris entreprenait de ressusciter les grandes traditions de la peinture murale, et le conseil municipal, que n'aveuglait pas alors les passions politiques et anti-religieuses, ouvrait aux artistes les chapelles des églises, comme le plus beau champ où se puissent exercer leur imagination et leur talent. Avoir une chapelle à peindre était l'honneur suprême, celui qui tirait le peintre hors des rangs et consacrait son nom. Gérôme l'obtint facilement. On lui donna deux murs à décorer dans l'église Saint-Séverin, rendue célèbre par les fresques d'Hippolyte Flandrin, et pour sujets : la *Peste de Marseille* et la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 218.

Communion de saint Jérôme. Mais sa mauvaise veine n'était pas épuisée, ou plutôt le jeune artiste se trompait une fois de plus sur sa vraie vocation. Il s'était trop lié dans ses premières études avec les divinités païennes pour ne pas porter la peine de ses préférences; le sentiment chrétien lui demeurait lettre close. Le soin de l'exécution ne pouvait remplacer le style, ni la préoccupation d'une certaine vérité archéologique, l'émotion plus nécessaire et mieux à sa place dans de si graves sujets.

Si les premiers rêves sont longs à s'envoler, s'il faut un long temps pour renoncer aux espérances de la jeunesse, un moment vient cependant où il serait dangereux de résister aux avertissements de l'expérience; Gérôme devait se résigner, bon gré mal gré, à prendre sa mesure. Mais tout en étant de ceux qui aiment peut-être, à ce que les autres se trompent sur leur compte, qui les y poussent par une sécurité apparente, par la confiance calme de leurs jugements, sans morgue comme sans aveu trop modeste, Gérôme est de ceux aussi qui ne cherchent pas à se tromper eux-mêmes. Le sol semblait à Paris se dérober sous ses pas, il partit pour l'Égypte. C'était chercher la terre promise, le pays de ces poëtes, chantres du soleil, qui s'appelaient Marilhat, Decamps. N'y avait-il pas quelque témérité à s'avancer sur leurs traces? Qu'allait faire le nouveau venu? copier ces devanciers, ou les contredire. Gérôme ne s'émbarrassait pas d'avance de réflexions gênantes. Ce qu'il allait voir, il le redirait à sa façon. Peu lui pesaient les comparaisons. Un seul désir l'entraînait, se faire le copiste sans artifice des scènes que l'Orient allait mettre sous ses yeux. En retrouvant sur les rivages du Nil le souvenir de cette seconde vocation entrevue une fois sur les bords du Danube, il donnait un horizon sûr à ses yeux, et fixait le but qui semblait depuis quelque temps fuir devant lui.

Aussi quel bagage l'artiste rapporte avec lui, au retour, à l'Exposition de 1857! Le public, surpris de ces œuvres nouvelles, fait foule devant les *Recrues égyptiennes*, la *Prière chez un chef arnaute*, les *Colosses antiques de Memnon* et la *Plaine de Thèbes*. C'est la vieille Égypte dont le sable chaque année dévore les débris, et c'est aussi l'Égypte qui s'essaye à renaître, et, au-dessus du temps, le peintre semble montrer encore la fatalité prolongeant sur une race maudite le double joug de l'esclavage et de la souffrance. Il est vrai qu'il regarde tout cela d'un œil impassible et avec la sérénité d'un voyant uniquement préoccupé d'être exact; son pinceau n'hésite pas, et n'en paraît que plus sincère; il donne à ces révélations d'un pays déjà si bien connu une physionomie nouvelle, et à ses tableaux l'autorité d'un document

indiscutable, dont un jour l'histoire pourra invoquer le témoignage. L'art, au reste, n'osait rien reprocher à cette copie si hautainement fidèle, pas même cette simplicité d'effet et d'exécution, qui reposait les yeux des conventions devenues banales, non moins habile parce qu'elle ne prétendait pas ajouter de la lumière au soleil, ni prêter de l'éclat aux haillons du fellah.

Cette année 1857 devait marquer dans la carrière de Gérôme. A côté des scènes d'Orient, il exposait la *Sortie d'un bal masqué*. Certaines œuvres indiquent le point culminant du talent qu'un artiste ne dépasse guère : le *Duel de Pierrot* est de celles-là. Il devint rapidement populaire : reproduit maintes fois par le peintre lui-même, par la gravure, par la photographie, il est dans toutes les mémoires; ce serait un soin inutile de le décrire. Mais ces sortes de succès ont leur danger, il est bon souvent de les regarder en face, de les peser et de ne s'en pas laisser accabler. Que de gens sans malveillance le rappellent à chaque tentative nouvelle, comme s'il devenait impossible à l'artiste de se surpasser désormais! Gérôme sut tenir tête à la louange ; il se rappelait d'ailleurs telle autre de ses compositions, moins regardée, moins piquante d'invention, mais que la critique sérieuse et lui-même plaçaient au-dessus du *Duel*. En effet, sans prétendre diminuer non plus par la comparaison la valeur d'un tableau émouvant, il est permis de placer tout à côté de lui cette simple idylle, le *Hache-paille*, qui semble une illustration contemporaine d'Hérodote ou un feuillet détaché d'un chapitre de la *Bible*.

Ce rapprochement prouve à la fois, chez Gérôme, l'intelligence de la nature et la flexibilité d'une imagination qu'on accusait de stérilité. Il va ainsi au caprice du jour et de la route, s'arrêtant devant le drame ensanglanté, non pas plus volontiers que devant le champ de blé doré par le soleil, indifférent si l'on veut à force d'éclectisme et déroutant la psychologie de ceux qui aiment à renfermer dans certaines limites la sensibilité de l'âme, laquelle doit, ce semble, plutôt recevoir tous les chocs et, s'il lui est possible, rendre toutes les harmonies.

Mais si Gérôme aime la diversité dans le choix de ses sujets, cela ne tient peut-être pas seulement à la mobilité de ses impressions; il a l'expérience du public. Il sait qu'il ne suffit pas toujours à l'artiste de faire bien, et que le spectateur dont il dépend veut être tenu en haleine et surtout amusé. C'est le soin harassant que les expositions imposent à ceux qui leur confient tout leur avenir et toutes leurs espérances, depuis qu'elles ont remplacé les influences et les pouvoirs disparus. C'est dans les expositions que le sort d'un tableau se décide, que les nouveaux venus deviennent des compétiteurs dangereux et que les vieilles gloires se



SOLDAT D'ASIE-MINEURE FUMANT UN NARGHILEH, PAR M. GÉROME.

(Dessin de la collection de M. Maurice Cottier.)

maintiennent ou s'éclipsent. Le prix d'une œuvre dépend aujourd'hui le plus souvent du nombre de curieux qui s'amassent devant elle, et la réputation qu'elle procure est d'autant plus grande que le prix dont on le paye est plus énorme. Il faut vivre, dit-on, avec son temps, et subir ses exigences pour faire avec lui bon ménage. Or notre temps n'aime pas les redites. La perfection monotone le lasse vite, et il pardonnerait peut-être difficilement aujourd'hui à David ses héroïnes aux beaux bras et ses dieux si noblement dessinés. Si quelque chose pouvait nuire à la vogue dont Gérôme jouit devant les amateurs de toute sorte, désintéressés ou prompts à la possession, c'était précisément cette perfection d'exécution qui jette sur tous ses tableaux une monotonie dont cependant bien peu sont assez habiles pour se rendre coupables.

Aussi l'artiste eût été la victime de son propre talent s'il n'eût possédé un double savoir-faire : celui de la main et celui de l'esprit. De là ces deux courants qu'il paraît suivre avec une sorte de méthode : le courant moderne, au long duquel il retrouve une clientèle fidèle, et le courant antique. Peut-être dans ces eaux-ci cherche-t-il plus volontiers à se retrouver lui-même. Ainsi d'année en année, il se répète à la fois et se renouvelle. En 1861, à côté de *Phrynée devant l'aréopage* et d'*Alcibiade chez Aspasie*, — deux souvenirs antiques qui rappellent trop fièrement le *Gynécée* et une fois de plus défie les regards délicats, — il peindra *Rembrandt dans son atelier*, une de ses meilleures œuvres, de celles dont il pourra se couvrir à bon droit contre ces critiques que rien ne dérange de leur parti pris et qui, sans tenir compte à l'artiste de ses concessions ni même de ses progrès, lui reprocheront de tableau en tableau d'être moins un peintre qu'un archéologue égaré dans sa route. Puis pendant dix ans se succéderont devant nos yeux, dans une sorte de parallélisme cherché, le *Déjeuner de Molière à Versailles* et le *Prisonnier sur le Nil*, la *Danse de l'Almée* et la *Cléopâtre devant César*, l'*Exécution de Ney* et le *Supplice du Golgotha*. Quelles sont les œuvres à préférer dans cette longue suite? Inutiles questions. L'avenir fera son choix, celui des contemporains n'y changera rien. Il serait plus piquant de connaître aujourd'hui le jugement de l'artiste sur lui-même. Ces sélections personnelles sont souvent en raison inverse des arrêts de la galerie. Nul doute, à prendre pour base de présomptions la faveur qui accueillit certaines compositions de Gérôme, qu'il ne se sente quelque indulgence pour le *Duel de Pierrot*, le *Prisonnier sur le Nil* ou la *Barque du harem*; et cependant à le voir retourner avec une complaisance infatigable vers ce cirque où déjà tant de fois il a fait asseoir ses acteurs, comment ne pas croire qu'il n'escompte avec plus de sécurité le succès qu'il y a quelque-



LE VALET DE CHIENS

Gazette des Beaux-Arts

fois trouvé? Le *Pollice verso* n'est-il pas, avec le *Morituri te salutant*, l'œuvre que l'artiste verrait avec le plus d'orgueil prendre sa place significative dans un musée de l'avenir? ou bien, malgré les séductions de certaines réussites assurées d'avance, l'artiste revient-il par un mouvement involontaire et une sorte d'habitude invincible vers ces premières amours et ces études indépendantes de la jeunesse, dont rien après elles dans la vie, ni le besoin du changement, ni même le succès n'affaiblit le souvenir et ne diminue le charme?

Gérôme, on l'a dit, se contente de saisir au passage une scène pittoresque, il la transporte sans commentaires sur la toile, sans chercher à y ajouter d'autre attrait que celui d'une transcription rigoureusement fidèle. Cependant il semblerait que l'auteur du *Duel de Pierrot* peut franchir, quand il le veut, les limites où il s'enferme plus volontiers, et même, quand il reste peintre de mœurs, il réussit encore à être quelque chose de plus. Un soir, il se promenait sur les bords du Nil, et, à la clarté du crépuscule, il regardait une barque filant au cours du fleuve, sur les flots argentés et tremblants. Assis à la proue, un Arnaute chantait aux étoiles en s'accompagnant sur la guzla. Est-ce que le thème n'était pas suffisant? Le peintre, avec l'œil intérieur de son imagination, y vit cependant un acteur qui allait en doubler l'intérêt : sur le banc du rameur il étendit un pauvre esclave, les pieds et les mains fortement serrés dans les fers. Souffle, brise embaumée, tu passes sur ces prés que le prisonnier ne foulera plus; brille, lumière du ciel, sur ces yeux qui vont se fermer, et toi, bourreau, insulte ta victime de la voix et du geste! voilà de ces contrastes que plus d'un peintre pourra rendre d'un pinceau aussi habile, mais le cœur d'un poëte seul les trouvera, sans pour cela devoir de reconnaissance au hasard qui les lui a fournis.

Les derniers tableaux de Gérôme, *Molière chez Corneille* et *l'Escalier du palais Cardinal*, lui ont valu la grande médaille d'or. Preuve nouvelle et bien inutile que l'auteur du *Combat de coqs* n'est pas sur la pente fatale du déclin, et le goût du public, qui gouverne quelquefois les jugements du jury lui-même, n'est pas prêt encore, sans doute, à délaisser un de ses favoris.

La pierre de touche du talent, disait Ingres, qui aimait les formules décisives, c'est le portrait. Gérôme, on peut en convenir même en le louant, donne un démenti à ce théorème. En art, il n'en est pas d'absolu. Il a peu réussi dans ce genre, où l'auteur de *Saint Symphorien* était passé maître. Celui-ci en aurait-il conclu avec la même rigueur devant les œuvres d'un homme qu'involontairement il n'aurait pu s'empêcher de regarder comme un de ses élèves? Élève capricieux, plus

d'une fois indocile et prêt à franchir le cercle au delà duquel, pour Ingres, il n'y avait pas de salut, mais élève, malgré la révolte, qui porte en plein sur le front la marque de l'école. Était-ce prudence ou ennui de cette servitude qu'impose le modèle? Rarement Gérôme s'est essayé dans le portrait, du moins le public n'en a pas reçu la confidence; on peut ranger parmi les œuvres d'imagination pure cette figure de Rachel, qui orne aujourd'hui le foyer de la Comédie-Française, et peut-être l'auteur préférerait-il n'avoir pas montré au public cet académicien à l'étroit dans son costume, qui fit presque du tort, en 1864, au succès retentissant de la *Danse de l'Almée*.

Se souvient-on avec plus d'indulgence de cette série de figures officielles dont il accepta témérairement de reproduire les traits dans le tableau de *l'Empereur et l'Impératrice recevant à Fontainebleau les Ambassadeurs du roi de Siam?* Les habits de l'Occident, voire même les habits officiels, se marient mal aux costumes de l'Orient, et la supériorité de l'intelligence ne donne pas toujours, même aux visages des plus hauts fonctionnaires, cette indispensable dignité qu'en art on appelle le caractère. Gérôme eut beau confier les rôles les plus importants de sa composition aux ambassadeurs prosternés aux pieds du souverain, il eut beau faire miroiter l'or et la soie de leurs riches vêtements et appeler à son secours les dieux et les déesses du Primatice, il lui fallait se résigner à peindre également les robes des dames d'honneur et le frac des chambellans. Vain effort! il parut aussi gêné pour peindre ces uniformes, sans la grâce et sans le pli flottant, que les Siamois à leur tour l'eussent été pour les porter. On ne l'y reprit plus. Il est juste de le dire en même temps, tous les torts en pareil échec ne sont pas du côté du coupable. Il en faut reporter la responsabilité à ceux qui le plus souvent se refusent à l'aider, et qui croient qu'on modèle un front avec la même prestesse qu'on formule un axiome de gouvernement. Un jour, un des personnages appelés à l'honneur de figurer dans le tableau des *Ambassadeurs*, arrive fortement en retard sur l'heure indiquée par le peintre. « Impossible de vous faire poser aujourd'hui, dit l'artiste légèrement agacé de ce sans-gêne et de cette perte de temps, j'attends le duc de P... : il arrive à trois heures, et il est deux heures cinquante. — Eh bien, répond sans étonnement le délinquant, il vous reste dix minutes! faites vite, je ne pourrais pas revenir. » Après cela, accusez les portraits de mensonge, et les portraitistes d'inconscience ou d'inhabileté!

Au reste, il est facile de voir et de constater que certaines réalités intimident Gérôme; tout en demandant à la nature les types qu'il fait



LA PRIÈRE, PAR M. GÉROME.

(Salon de 1865.)

passer dans ses tableaux, il ne les copie pas sans restriction, et il s'arrête, est-ce calcul? juste au moment où quelques-uns de ses détracteurs pourraient le féliciter de ses progrès. Il se défie du titre de réaliste. La vérité pour lui, elle est moins dans l'étude scrupuleuse d'une forme patiemment poursuivie à travers les sinuosités de la ligne et les divers plans du modelé; — il aime à simplifier; — moins encore, dans la reproduction de ces mille variétés de tons que le sang fait courir sous la peau en chauds reflets ou répand sur les muscles en méplats argentés, il semble ne pas les voir; — tout cela lui serait d'un secours inutile : il le repousse, ou s'en affranchit. Dans la scène qu'il peindra, le personnage n'est qu'un comparse docile, il le tient à sa place sans lui permettre de dominer le fond qui lui sert de cadre, le pavé qui le porte ou le vêtement qui l'habille, et ce peintre, si soigneux du travail de son pinceau, qui en surveille les moindres écarts, et, comme le Poussin, ne se permet aucune négligence, aucun oubli, semble n'attacher de prix qu'à cette vue d'ensemble qui règle la valeur du détail, dispose les rôles et prend la distance pour règle dominatrice et mesure définitive de l'utile et du nécessaire.

C'est l'usage de placer chaque artiste dans un camp, dont il sera suivant sa valeur ou sa chance le porte-étendard ou le simple soldat : les uns, qu'ils s'y attendent ou y résistent, appartiendront au groupe des coloristes, les autres on les rangera parmi les dessinateurs. Gérôme, à vrai dire, échappe à ce classement; sans être de ceux qui par tempérament et sans effort redisent les vibrations, les variétés et les harmonies des tons, il voit juste cependant, ce qui est une manière de se montrer coloriste, et son pinceau, en ne rendant de l'éclat extérieur des choses qu'un reflet affaibli, n'en altère peu du moins, la rigoureuse réalité. Qu'on regarde attentivement et sans parti pris chacune de ses petites toiles, celles où il fait trembler le flot sous le vague du crépuscule, ou cette autre qu'irrise le soleil en son midi, la rue du Caire à l'ombre des grands murs, ou le cirque qu'abrite le velarium de pourpre, le torse de Cléopâtre ou celui de l'Almée, et le gladiateur essuyant sur l'arène sa sueur ensanglantée, l'homme du métier reconnaîtra facilement, au souvenir de ses propres études, la sincérité de ces emprunts et reconnaîtra les enseignements de la nature et de la lumière; seulement le coloriste franc voit avec l'œil de l'imagination, là où Gérôme se contente de regarder en homme scrupuleux. Il serait même injuste de ne pas avouer que certaines discordances faciles à apercevoir sur plusieurs tableaux de l'habile peintre ont leur excuse dans le respect, souvent nuisible, qu'il porte à tout ce qu'il entreprend de copier, et puis il a

LA MORT DU MARÉCHAL NEY, PAR M. GÉROME.

(Esquisse au crayon appartenant à M. Ludovic Halévy.)

pour sa belle exécution une tendresse inflexible. Depuis les années de sa jeunesse, elle ne s'est jamais affaiblie. Plutôt que de surcharger une draperie, d'en corriger la crudité, ou l'arrangement reconnu défectueux, il lui laissera ces défauts, préférant sauvegarder le travail de la brosse, la fraîcheur de la pâte et l'émail délicat du glacis. Faut-il l'en blâmer? Combien de chefs-d'œuvre acclamés hier pour leur aspect puissant, la nouveauté, la richesse des oppositions, sont devenus aujourd'hui des toiles assombries, dont l'inexpérience de leurs auteurs a fait disparaître toutes les finesses! Les tableaux de Gérôme, peints d'une main discrète et prudente, ont peu à redouter les effets du temps, et il se présentera probablement aux jugements de l'avenir dans toute la fraîcheur de son premier jet, lorsqu'il ne restera des œuvres rivales qu'une image noircie, effritée et compromettante. C'est un résultat qui, en expliquant bien des sacrifices, excuse des torts apparents. Horace Vernet disait de Gérôme qu'il voyait son tableau fait avant de le commencer sur sa toile. Cette vue première est un don assez rare et précieux, elle inspire quelquefois trop de confiance à l'artiste; elle exclut souvent les bénéfices de la réflexion et du tâtonnement; mais elle assure le procédé, et prête à la main une sécurité qui n'a pas à craindre les trahisons de la retouche. Le regard du spectateur ignorant est séduit par cette netteté d'exécution, et plus d'un artiste, en apparence dédaigneux, l'envie tout bas.

Coloriste discutable, mais qui saurait se défendre, Gérôme est-il davantage un dessinateur à l'abri de la critique? C'est un grand mot que ce mot: le dessin. Mais il y a bien des manières de l'entendre, et des degrés dans l'art de s'en servir. On peut dessiner avec facilité, avec élégance, avec esprit, et n'être pas avec tout cela un véritable dessinateur. L'école française ne compte peut-être qu'un seul artiste méritant ce titre. Ingres, qui surpassa le grammatical David, n'a été encore égalé par personne. S'il est un de ses descendants, Gérôme n'a pas beaucoup à prétendre dans l'héritage du peintre d'*Homère* et de *Saint Symphorien*. Cependant, à travers les enseignements et les exemples de Paul Delaroche, on reconnaît facilement la filiation. Mais il lui manque cette fièvre qui agitait nerveusement la main du grand artiste, et à travers dix coups de crayon lui faisait trouver le trait inquiétant et définitif; il dessine trop sagement, il ne commet pas assez d'erreurs et, dominée par une facilité tyrannique, sa main obéit trop vite à l'œil qui la dirige. Sans doute, dans le champ rétréci où il se renferme aujourd'hui, Gérôme n'a pas à rêver un style plus large et une manière plus accentuée et plus noble d'interpréter la forme; il pourrait, du moins, éviter

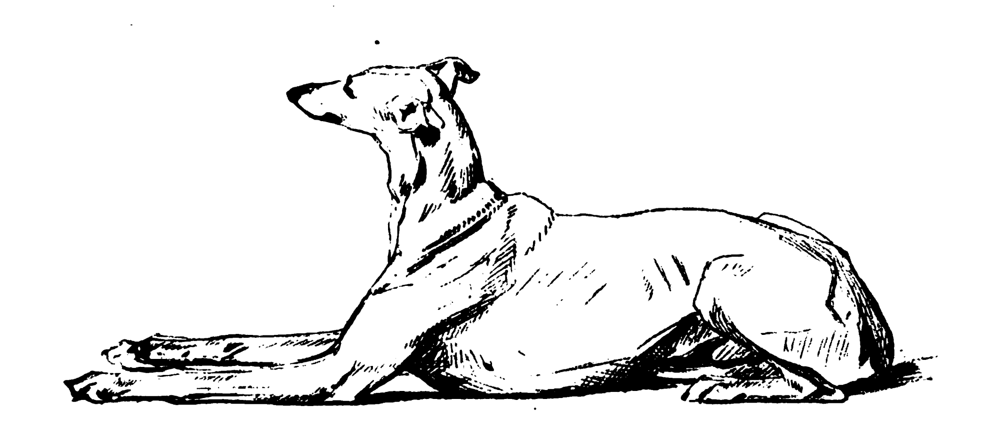
avec plus de soin cet écueil redoutable qui s'appelle la monotonie, contre lequel il se heurte quelquefois. On lui souhaiterait presque de désapprendre pour paraître plus véritablement fort. C'est là, après tout, un reproche qu'on peut entendre sans en garder rancune, et l'auteur des jolis croquis que publie aujourd'hui la *Gazette*, — notamment la charmante esquisse du *Maréchal Ney*, appartenant à M. Ludovic Halévy, celle du *Saint Jérôme*, d'une si savante anatomie, le *Valet de chiens* et tous les autres croquis rapportés d'Orient, — sait d'avance que le public et les amateurs lui donneront raison contre de minutieuses observations.

Et puis à quoi bon mettre des réticences aux éloges, et se venger par des réserves des aveux que la justice impose? Sans doute, il y a des lacunes dans le talent de Gérôme, mais quel artiste est ou a jamais été assez complet pour échapper tout entier aux rigueurs de la critique? Il faut se méfier cependant des exigences dont on poursuit trop souvent ses contemporains, autant que des complaisances auxquelles il est si facile de s'abandonner envers eux. En butte à la fois aux éloges et aux dénigrements passionnés, inévitable accompagnement des succès retentissants, Gérôme a su conquérir une place au premier rang de ceux qui représentent le mieux l'École française de la fin de ce siècle, il est souhaitable qu'il la garde, et ce n'est pas à nous qu'il importe de fournir des arguments aux juges de l'avenir. La critique a été dure plus d'une fois et injuste visiblement pour ce peintre, qui n'avait d'autre prétention que celle de bien faire, et qui ne tentait pas, lui, de révolutionner l'École. Mais elle est ainsi faite cette race irritable des jurés de la presse, elle adore ou elle hait, au gré de son caprice, et n'attendez pas d'elle des remords réparateurs. Elle y devrait prendre garde cependant, car, si l'auteur de tant de tableaux devenus pour nous justement célèbres devait souffrir un jour des caprices de cette mode dont il a été jusqu'à présent le favori, tant d'autres l'auraient précédé ou l'accompagneraient logiquement dans sa chute, que la gloire de notre art contemporain en pourrait bien être à son tour compromise.

Quoique Gérôme ait atteint aujourd'hui ce moment de la vie où l'artiste semble n'avoir plus à demander aux dieux que de lui conserver intacts les dons qu'il en a reçus, il n'a pas dépassé l'âge du progrès. Attentif, l'oreille aux aguets, inquiet peut-être quelquefois, il entend parfaitement les mille murmures de ce bruit qu'on appelle la renommée; il les distingue, il les note, il en tire profit. Ceux qui ont regardé d'un œil clairvoyant les dernières œuvres qu'il a produites ont pu s'apercevoir sans peine de l'élargissement qui s'opère depuis quelque temps dans

sa manière, de la fermeté de sa touche au premier coup, de l'opulence nouvelle de sa pâte. L'artiste s'est mis au ton du jour, mais dans la mesure de son goût personnel. L'inventeur n'avait pas à se montrer plus ingénieux, le peintre est devenu plus peintre. Il nous garde d'autres surprises, comme en témoignera bientôt, nous le croyons, cette composition du *Chrétien dans le Cirque* dont nos lecteurs ont pu déjà entrevoir un des personnages.

CH. TIMBAL.



LA SALLE DE MICHEL-ANGE

AU LOUVRE

ET SA NOUVELLE INSTALLATION

(PREMIER ARTICLE.)



L'INSTALLATION, au Musée du Louvre, de la Porte du palais Stanga, de Crémone, acquise, comme on sait, au mois de décembre dernier [1], n'était certes pas une mince affaire. Il s'agissait de faire entrer et de dresser un monument d'environ huit mètres de haut sur six de large, œuvre à la fois de sculpture et d'architecture, ayant par ses dimensions l'importance d'une sorte d'arc triomphal auquel il fallait trouver un cadre proportionné. Les galeries du premier étage étant interdites en raison même de ces dimensions, et ajoutons aussi en raison du poids du morceau qui pèse un nombre fort respectable de milliers de kilogrammes, les convenances indiquaient les salles de sculpture de la Renaissance, et, dans ces salles, celle de Michel-Ange. Il était tout d'abord besoin du plus de reculée possible. Deux places se présentaient, mais toutes deux avec des avantages et des inconvénients qui ne laissèrent pas que de rendre fort perplexe, au premier moment, l'honorable conservateur, M. Barbet de Jouy, auquel incombait la mission délicate du placement : la muraille de fond, en face des deux fenêtres, qui avait

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIII, p. 313 et suivantes.

à priori l'inestimable avantage de permettre de ne point toucher ni à Michel-Ange ni aux *Esclaves,* dont une longue habitude d'admiration avait en quelque sorte consacré la place, et de donner une surface toute prête, mais avec le défaut d'un éclairage de face pour une œuvre d'un relief très-accusé et très-mouvementé ; la muraille de côté, contre laquelle se trouvait adossé l'*Esclave endormi,* avec l'inconvénient d'entraîner un remaniement complet des salles, mais avec l'avantage très-précieux d'un bon éclairage à jour demi-frisant, d'une bonne perspective et d'une reculée suffisante. De plus, dans ce cas, on avait la possibilité, en mettant la porte au milieu de la paroi, en bouchant la porte de gauche et en ouvrant une baie nouvelle, de conserver au monument son véritable caractère architectonique et sa destination réelle de porte monumentale. Pour d'autres raisons, l'architecte, M. Lefuel, inclinait à ce dernier avis. M. Barbet de Jouy n'hésita plus : il dressa une sorte de plan de réorganisation de la salle de Michel-Ange et de celle de Michel Colomb, et commença résolûment la besogne : démontage de la porte, transport au Louvre, travaux de maçonnerie préparatoires, nettoyage, restauration indispensable de quelques cassures, dressage et rectification des aplombs qui avaient été faussés, et enfin distribution entièrement nouvelle des sculptures déjà placées dans ces deux salles ou de celles que des circonstances récentes y faisaient entrer.

Au moment où paraîtront ces quelques lignes, le public aura été admis à juger l'œuvre de M. Barbet de Jouy. Nous ne craignons point de dire qu'elle est assurée d'un plein succès ; si, comme en toutes choses il se produit certaines critiques de détail, du moins l'ensemble du tableau sera jugé unanimement délicieux. Car c'est aujourd'hui un tableau, et des plus étonnants qui se puisse voir, que cette salle, honneur de notre Louvre, qu'illustre si magnifiquement la présence de Michel-Ange. Passez devant la *Diane* de Jean Goujon et l'*Amiral de Chabot,* arrêtez-vous à quelques pas de la porte qui fait communiquer la salle française avec la salle italienne et regardez. Au fond se dresse avec une majesté singulière, la Porte Stanga, dont les marbres admirablement patinés brillent d'un sombre éclat. A gauche, l'*Esclave endormi,* mieux enveloppé de lumière qu'autrefois, s'éclaire des plus douces lueurs ; les lignes adorables de sa poitrine respirante se découpent en blanc sur le fond rouge de la muraille ; la jambe sur laquelle il s'appuie paraissait un peu sèche, elle s'arrondit maintenant à merveille, et la tête si mollement renversée a pris une expression de douleur plus admirable encore. A droite se tord dans un mouvement sublime de révolte l'autre *Esclave ;* il est éclairé de face au lieu de l'être de profil ; il nous semble

que la fierté du contour en est un peu diminuée, mais nous nous consolons de ce qu'il aura pu perdre aux yeux de quelques esprits chagrins par tout ce que l'autre, qui est le plus beau, a visiblement gagné. Au fond, dans la perspective de la baie et sur un piédestal arrondi qui la recule pour l'œil, s'enlève en clair la grande *Vierge* du XVIe siècle, acquise l'an dernier de M. Charles Timbal et provenant du château d'Olivet [1]. Au milieu, le groupe en bronze d'Adrien de Vries, ***Mercure et Psyché,*** a été remplacé par la charmante vasque de marbre provenant de la fontaine du château de Gaillon, qui avait été envoyée par la république de Venise au cardinal d'Amboise. Le déplacement du beau groupe d'Adrien de Vries, dont la patine surtout était superbe, nous semble parfaitement justifié; mais son départ du Louvre pour le Jardin des Tuileries nous semble à tous égards regrettable. Enfin, par suite du déplacement de la statue d'Olivet, la salle de Michel Colomb a subi une complète et très-heureuse transformation. Ce sont à peu de chose près les mêmes monuments, mais mieux distribués et mieux éclairés : l'admirable figure couchée de ***Roberte Legendre***, le *Saint Georges* de Michel Colomb, le ***Pierre de Fayet*** et le ***Philippe de Comines.***

Revenons à la salle de Michel-Ange et tournons le dos à la Porte de Crémone. Le panneau de face est splendide. Dans le haut sont encastrés le tympan en bronze de Benvenuto Cellini, la *Nymphe de Fontainebleau* et le bas-relief de la *Mise au tombeau*, attribué non sans raison à Daniel de Volterre; puis, au-dessous, en un ordre élégant, la plupart des autres bas-reliefs, notamment ceux inscrits sous les noms de Pierino da Vinci, de Donatello, de Mino de Fiesole, de Rossellino et le si curieux bas-relief en bronze, n° 11 du catalogue, de sujet et d'auteur inconnus. En avant sont placés l'*Albert Pie de Savoie*, le *Charles de Magny* et l'*André Blondel de Roquencourt*, de Paul Ponce, précédemment dans la salle de Jean Goujon, le petit buste en marbre de Béatrice d'Est, par Desiderio da Settignano, et cet incomparable buste de femme, de l'école milanaise de la fin du XVe siècle, — nous sommes de ceux qui tiennent pour l'école milanaise, — qui est digne de faire pendant, malgré la restauration de l'extrémité du nez, à la *Joconde* de Léonard. Nous dirons en passant que nous ne connaissons, ni à Milan ni à Florence, d'égale à cette adorable figure, au profil si délicat dans sa rêveuse mélancolie, au contour si original, au front légèrement bombé, comme il convient à une vraie lombarde, aux yeux bridés et à la chevelure lisse renfermée et comme étroitement serrée dans une coiffe d'étoffe transparente. Nous l'avons mille fois

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 665 et suivantes.

regardée, nous n'avons point encore défini le secret du charme plein de promesses de cette tête étrange. Devant elle nous pensons toujours à cette œuvre divine qui est la gloire du Musée de Lille et qui s'appelle la *Tête de cire*.

A gauche, ont été placés la belle figure de l'*Amitié*, de Paolo Olivieri, la grande statue en bronze retrouvée à Saint-Cloud, attribuée par quelques-uns à Michel-Ange lui-même, et qui, bien que connue dans les inventaires sous le nom de Jason, n'est qu'un Apollon [1], quelques autres œuvres de moindre importance et les deux beaux vases de bronze, de la fin du xve siècle, recueillis par Lenoir dans l'église Saint-Eustache.

Sur la muraille de droite a été accroché le grand portrait équestre, mentionné par Vasari, de Robert Malatesta, seigneur de Rimini, par Paolo Romano. Enfin, dans les embrasures des fenêtres ont été placés quelques monuments sur lesquels nous reviendrons tout à l'heure, et les célèbres bas-reliefs en bronze qu'Andrea Riccio avait exécutés, à Vérone, pour les tombeaux des della Torre, en l'église San-Fermo-Maggiore, et qui, après avoir été longtemps encastrés dans la porte de la salle des Cariatides, sont rendus par M. Barbet de Jouy à la lumière et à l'étude de tous les admirateurs de l'art italien. Mais dans l'ensemble de ce vaste remaniement, ce qui incontestablement fixera l'attention de la masse du public, c'est la Porte, ornée à sa droite des deux impérissables chefs-d'œuvre de Michel-Ange. Il y a là, à ne considérer que l'aspect extérieur des choses, un des plus beaux accords de lignes sculpturales et de tons austères, s'alliant à l'effet monumental, qu'il nous ait encore été donné de rencontrer. La Porte surtout se trouve comme transfigurée. Telle qu'elle se présente maintenant, les critiques de quelques esprits, puristes à l'excès, qui s'étaient élevées alors qu'elle était tant bien que mal installée aux Ternes, nous sembleraient tout à fait injustifiables. C'est, en somme, une œuvre de la plus grande richesse, la plus riche que l'Italie ait produite en ce genre, et, disons-le, de la plus grande beauté décorative. S'il est vrai que ce soit une médiocre construction, c'est du moins une superbe architecture et de tous points digne du grand siècle qui l'a produite par la majesté des profils et l'harmonie vigoureuse des proportions.

Mais la Porte de Crémone n'est pas le seul accroissement aux trésors entassés dans la salle de Michel-Ange que nous ayons à enregistrer. Voici d'abord deux monuments fort précieux qui se trouvaient dans le

1. Voir à ce sujet dans la *Vie de Michel-Ange*, par M. A. de Montaiglon (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 278-79), un très-curieux rapprochement.

château de Fontainebleau et qui ont été très-légitimement réclamés par l'administration du Louvre : un superbe bas-relief en bronze, œuvre florentine du commencement du XVIe siècle, représentant la Vierge, à mi-corps et assise, tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras, et la célèbre figure du Tribolo, la *Déesse de la Nature*, « Dea della Natura », envoyée à François Ier par l'entremise de Giovianni della Palla, et minutieusement décrite par Vasari. Depuis longtemps cette curieuse statue avait



L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST.

(Bas-relief en bois sculpté donné au Louvre par M. His de la Salle.)

perdu et son nom et le nom de son auteur, lorsque notre ami M. Anatole de Montaiglon reconnut l'œuvre perdue du Tribolo. On peut consulter à ce sujet le travail de M. Reiset sur *Niccolo dell' Abbate*, qui a paru dans le troisième volume (p. 275) de la *Gazette des Beaux-Arts*. Si l'ouvrage du Tribolo n'est qu'une chose plutôt charmante et bizarre que belle, le bas-relief de bronze est par son style un morceau de premier ordre. Tous deux ils comptaient parmi les plus précieuses merveilles de ce château de Fontainebleau qui, jusqu'à la Révolution, en a contenu tant qui demeureront sans doute à jamais perdues.

Si maintenant nous jetons les yeux sur les embrasures des fenêtres où se trouvent les bas-reliefs de Riccio, la plus magnifique surprise nous

est réservée. Autour de ces bas-reliefs et leur faisant cortége, voici une suite incomparable de douze bas-reliefs, médaillons ou plaquettes en bronze de la Renaissance italienne. Nos lecteurs l'ont deviné, c'est la fleur de la collection, en si haute estime chez les délicats, de M. His de la Salle, qui, avec un sentiment de générosité bien rare et véritablement bien touchant, s'est dépouillé de son vivant, au profit du Louvre, de joyaux artistiques qui, par une longue possession et un intime commerce, étaient devenus comme le sang de son sang, et la chair de sa chair. Nous devons inscrire dans notre pieuse reconnaissance le nom de M. His de la Salle entre ceux, désormais illustres, de Lacaze et de Sauvageot.

Quelques-uns de ces monuments, dont le choix et l'état de conservation témoignent d'un goût si parfait, sont connus des lecteurs de la *Gazette* [1]. Tels, par exemple, le petit bas-relief de Donatello, la Vierge aux *putti*, et cet inestimable bas-relief en bois, sur fond d'or, représentant l'*Ensevelissement du Christ*, que M. Barbet de Jouy a placé au-dessous de la *Vierge à l'Enfant*, de Mino de Fiesole, également offert au Louvre, en 1862, par M. His de la Salle. Ce chef-d'œuvre, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, est une des plus merveilleuses choses que l'on puisse voir. C'est peut-être la plus admirable sculpture sur bois qui existe au monde. Nous y reviendrons en étudiant dans leurs détails les différentes pièces composant la collection du généreux donateur.

LOUIS GONSE.

(La fin prochainement.)

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIX, p. 205, 328 et 340; et t. XXV, p. 342.



CÉRAMIQUE

LES CINQ VIOLONS DE FAÏENCE

I.



Il faudrait avoir vu Rouen il y a une quarantaine d'années, et particulièrement la rue Eau-de-Robec, pour se rendre compte du pandémonium bizarre d'un endroit exclusivement réservé aux étalages de fripiers, de bouquinistes et autres marchands de choses délabrées. L'habitation de ces gens était d'accord avec la montre de leurs boutiques. Nulle part, dans la cité normande, ne se profilaient autant de maisons à pignons, la façade ornementée de traverses de bois séparées par des bandes de revêtements d'ardoises; une bonne moitié des saints de la *Légende dorée*, mêlés d'une façon inconvenante à des grimaciers, semblaient avoir posé pour les sculpteurs en bois, qui avaient taillé, avec un égal enthousiasme, les faces sacrées et les faces profanes, à l'extrémité des poutres supportant les auvents de ces vieilles bâtisses. Aux fenêtres des masures branlantes, apparaissait parfois une tête d'enfant souriante, le plus souvent quelque vieille ridée. La lézarde était reine dans cette cour des miracles de maisons déjetées. Les bois se disjoignaient pour faire place à la poussière; les toits saluaient le passant d'une façon inquiétante; au moindre souffle de vent les ardoises s'en détachant se brisaient aux pieds ou plus volontiers sur la tête des passants.

Une eau torpide longeait la façade des maisons sans en consolider les fondations, et des ponts en bois au-devant de chacune d'elles avaient mérité à la rue Eau-de-Robec le glorieux surnom de Venise de Rouen. Une Venise sans Véronèse.

Un antiquaire distingué de la ville, M. Pottier, faisait tous les jours son tour d'Eau-de-Robec, dans la crainte que quelque objet curieux, tiré du dressoir d'un paysan, ne fût enlevé à sa ville natale par un des nombreux archéologues anglais qui choisissent volontiers la Normandie comme lieu de résidence. Ce que l'érudit normand trouva sous les entassements des friperies de la rue Eau-de-Robec, on en a une idée par les richesses de son cabinet, devenu aujourd'hui propriété municipale.

Le bourgeois en question semblait le plus grand musard de la création ; son œil ne musait pas. L'homme était, au contraire, un Don Quichotte de la curiosité. En apparence indolent, timide, ballant, songeur, quand, à l'intérieur, d'actives facultés se démenaient, qui émoustillaient l'induction, réveillaient le flair et se résumaient par : — Aujourd'hui, tu dois trouver telle pièce intéressante, dans tel endroit.

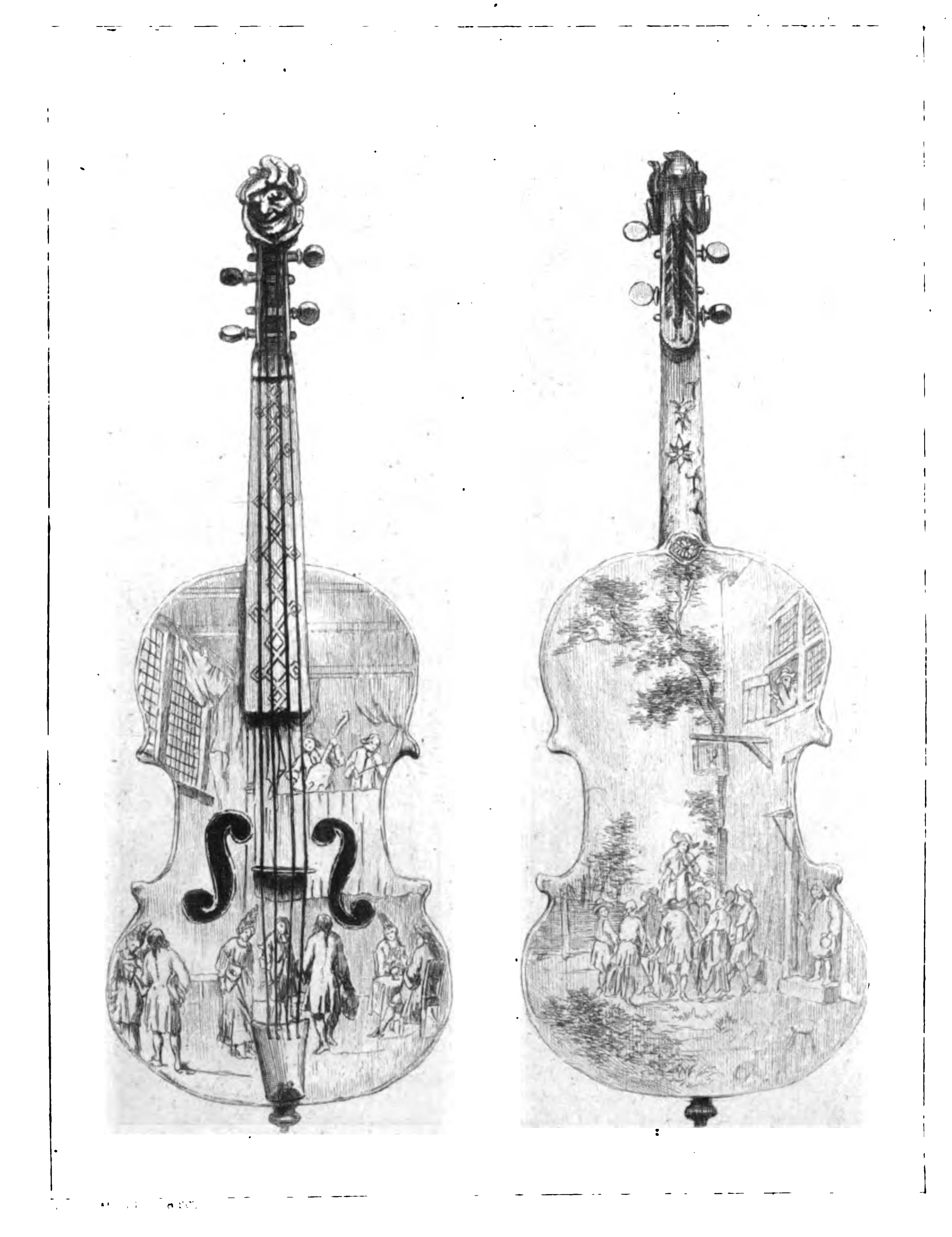
On naît dénicheur de choses rares. Mais le bourgeois de Rouen avait trouvé un maître, aussi habile que l'abbé Paramel à découvrir des sources. Celui-là s'appelait Sauvageot. Le Normand et le Parisien se comprenaient et se voyaient de temps à autre pour se conter leurs trouvailles et s'enflammer réciproquement au récit de leurs découvertes. Amitié dangereuse. Quand Sauvageot venait à Rouen, c'était au bras de son ami Pottier qu'il visitait la rue Eau-de-Robec. Promenades pleines de traquenards.

Il ne faut pas trop longtemps regarder une même chose ; le sens particulier aux observateurs s'y émousse. Ce fut dans un parcours du quartier vénitien-normand que Sauvageot, arrivant avec sa fraîcheur de regard, remarqua dans la rue Eau-de-Robec, au-dessus d'une armoire de fripier, le bout d'un enroulement émaillé bizarre.

Pas un geste, pas un clin d'œil, pas un mot. Sous un prétexte quelconque, Sauvageot quitte son compagnon, revient à pas de loup chez le fripier, et découvre que cet enroulement est le manche d'un violon de faïence.

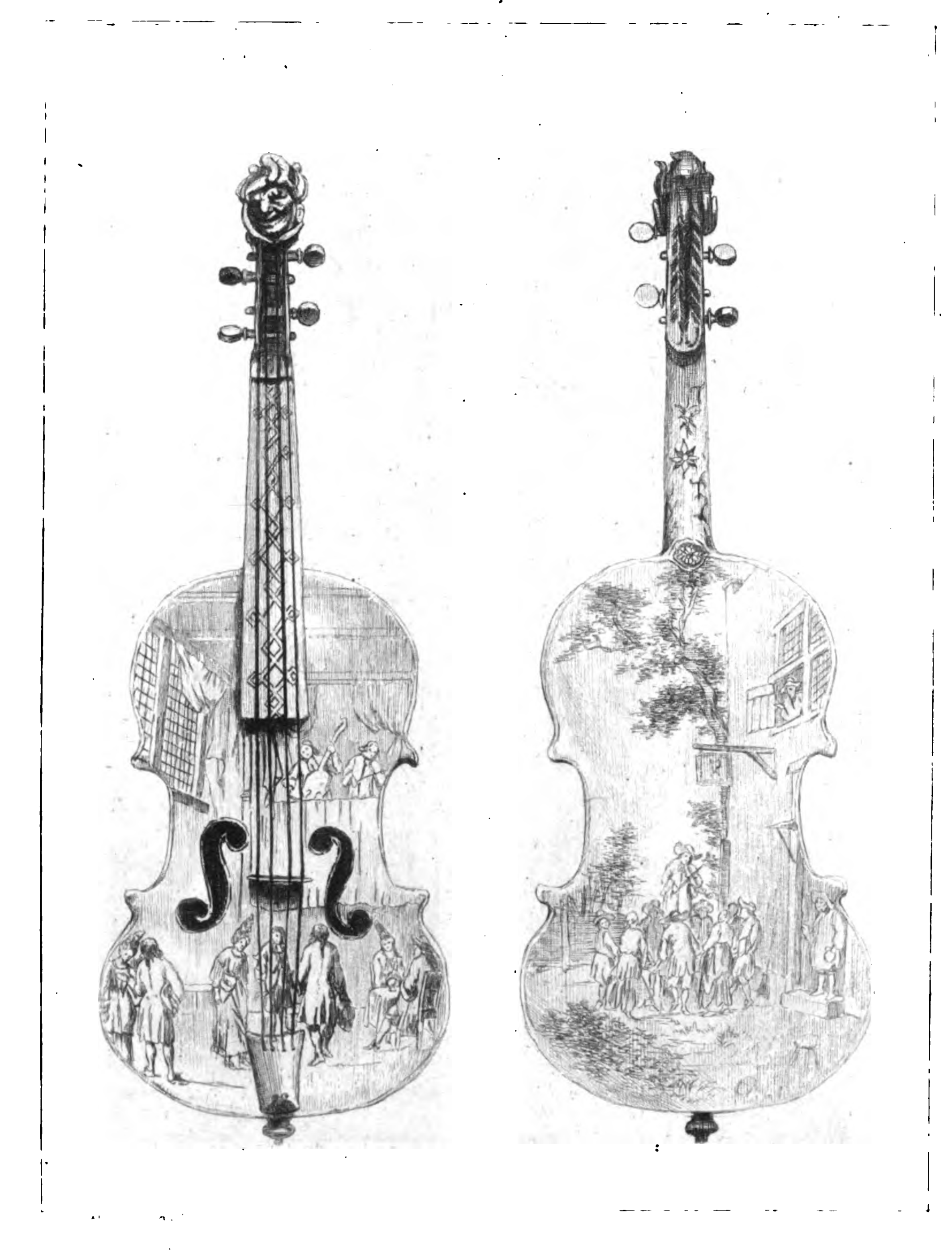
Je ne dirai pas quels serrements de cœur, quels saignements plutôt cette découverte détermina chez le Normand. J'ai détaillé ces ulcérations dans un conte dont le thème m'était fourni par la victime elle-même, alors qu'elle ne possédait pas le merveilleux instrument qu'on voit aujourd'hui au Musée de Rouen.

Sauvageot, voyant le chagrin de son ami, lui promit, en souvenir de



VIOLON DE FAÏENCE.

(Collection J. F. Loudon de la Haye.)



VIOLON DE FAÏENCE.

(Collection de M. Loudon de la Haye.)

l'endroit où il avait été trouvé, de lui léguer le violon par testament. Parole qui fut tenue religieusement. A la mort du célèbre collectionneur



VIOLON DE FAÏENCE.

(Musée céramique de Rouen.)

parisien, le Normand entra en possession de la merveille dénichée dans la rue Eau-de-Robec, et elle fit partie du cabinet Pottier jusqu'au dernier jour de son possesseur.

II.

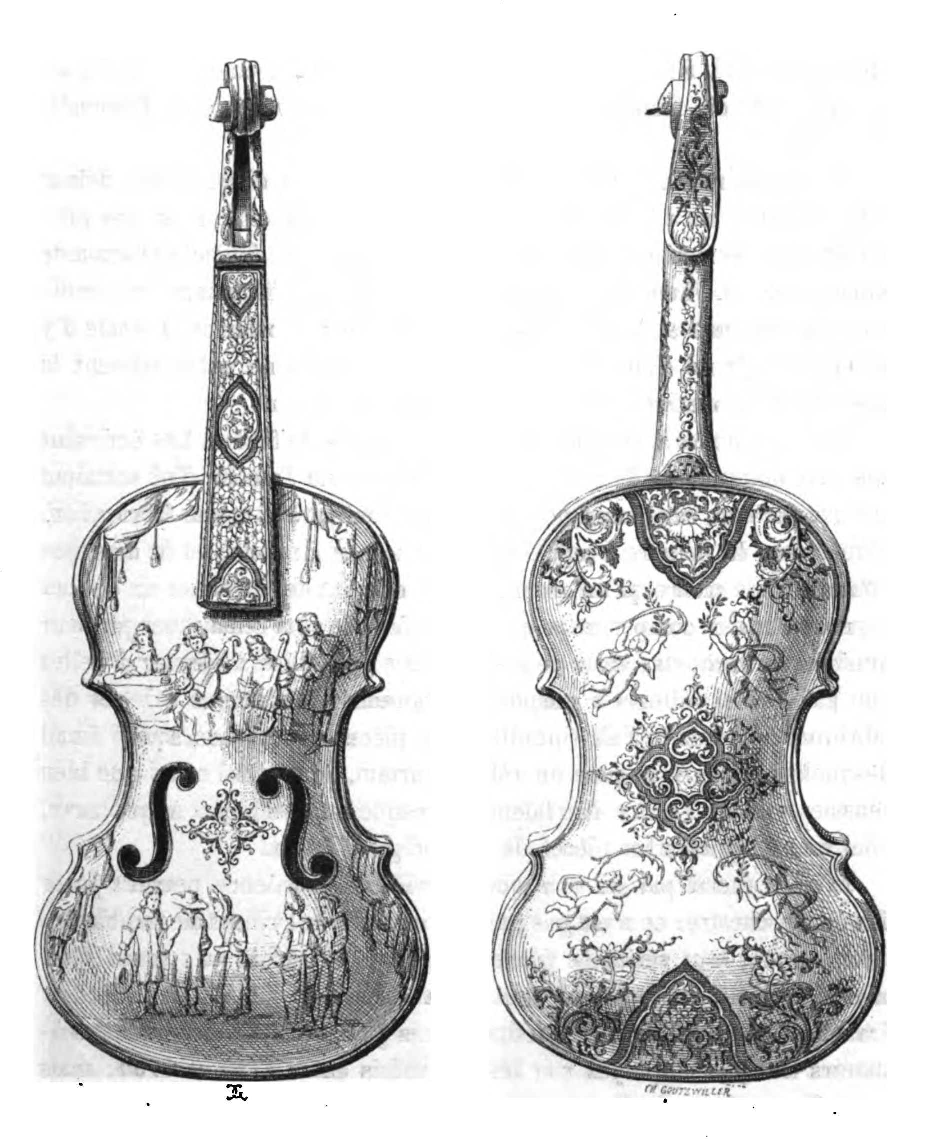
Il n'y a guère que vingt-cinq ans que la fièvre céramique, implantée en France, détermina des jouissances suprêmes dans l'existence de certains hommes, altéra la tranquillité de certains autres, enrichit quelques spéculateurs, plongea dans la gêne les êtres fervents, et fut la cause de la création de valeurs plus sérieuses que beaucoup de celles émises à la Bourse. Alors Rouen bénéficia, grâce à ses anciennes fabriques de faïence, d'une popularité excessive qui jamais n'avait été attachée à un si haut point à leurs produits. La puissance décorative des maîtres-faïenciers du dernier siècle fit que la cité normande devint un lieu de pèlerinage pour les collectionneurs, qui s'abreuvaient à des sources plus efficaces peut-être que celles de Lourdes. Quoique la mode s'en mêlât, il n'y eut pas trop de superstition ; c'étaient véritablement pour les yeux des rayonnements qui s'échappaient des décors des belles pièces de faïence de la contrée.

L'enthousiasme s'augmenta d'autant quand le cabinet Pottier fut adjoint au riche fonds céramique que possédait déjà le Musée municipal.

Une des pièces qui attira le plus l'attention fut le violon de faïence. Vraisemblablement moulé sur quelque Stradivarius ou quelque Amati, l'instrument offrait une perfection de forme qui ne le cédait qu'à la décoration. Je n'ai pas besoin d'insister sur la richesse ornementative de la table de dessus ; tout curieux, tant soit peu initié à la connaissance des lois de l'art décoratif, admirera la parfaite ordonnance de cette composition, son heureuse union avec les lignes serpentines du violon. La table de dessous, conçue dans un autre ordre d'idées, témoigne en outre de la souplesse de talent du décorateur qui, d'excellent ornemaniste, se transforme en peintre de genre pour retracer une scène musicale entre personnages de l'époque de la Régence.

On regardait alors ce chef-d'œuvre céramique comme unique en son genre. Dans un voyage en Hollande je découvris à La Haye un violon de la même famille; mais les fatigues de cette tournée, le trou causé à ma modeste bourse d'homme de lettres, la difficulté du transport pendant la kermesse de Rotterdam qui m'attirait dans les joies sauvages des antres du Zandstraadt, un séjour à Anvers où j'étais convoqué pour une grande fête artistique, m'empêchèrent d'acquérir l'objet qu'un marchand de curiosités m'offrait pour la bagatelle de 120 florins. Signalé à Paris, le

violon fut aussitôt mandé par un spéculateur, et les curieux ont pu le voir passer en vente, il y a deux ans, à l'hôtel des commissaires-priseurs



VIOLON DE FAÏENCE.

(Collection de M. Evenepoel, à Bruxelles.)

où il fut acheté par M. Evenepoel, un des plus ardents collectionneurs de Bruxelles.

L'instrument retournait presque dans sa patrie, car il est de fabrique

hollandaise; aussi apporte-t-on dans la Flandre une grande importance à enrichir son cabinet d'un violon; mais ils sont rares. On n'en compte que cinq jusqu'ici : un troisième, trouvé par le compositeur Clapisson, fait partie du Musée du Conservatoire de Paris; un quatrième, qui appartient à M. Fétis, le rival en Belgique de M. Evenepoel; enfin un dernier, mis en lumière par le catalogue de la vente Van Romondt, d'Utrecht [1].

A l'exception du violon de M. Fétis dont la reproduction fait défaut à ce quintette, on a ici la série sous les yeux [2]; mais elle n'est pas présentée dans les mêmes conditions et l'importance que donne la charmante eau-forte de M. Flameng à l'instrument Van Romondt change les conditions du concours et fait trop facilement pencher la balance. J'essaie d'y échapper et je ne doute pas que les esprits droits ne reconnaissent la supériorité décorative de la pièce du Musée de Rouen.

Sur ce sujet on a répandu un certain nombre de fables. Les écrivains spéciaux manquaient de renseignements précis sur l'atelier d'où sortaient ces instruments, car j'imagine qu'ils appartenaient à la même fabrication. L'insistance du peintre à représenter des scènes de danse et de musique pourrait faire croire qu'un moment la mode fut de décerner un de ces instruments aux compositeurs qui se faisaient le plus remarquer par leur musique de menuets; mais ce n'est qu'une hypothèse à ajouter à celles que j'ai émises ailleurs à propos des fameuses assiettes à ariettes des fabriques de Rouen [3]. Fait singulier : ces pièces céramiques, sous l'émail desquelles la musique joue un rôle important, sont aussi rares que bien réussies et dans l'ordre des faïences presque impossibles à se procurer, elles marchent avec les pièces de la fabrique d'Oiron.

Je ne traiterai pas du rôle que les violons de faïence peuvent jouer dans un orchestre; ce n'est pas par la sonorité que brillent de semblables instruments : leur véritable place est d'être accrochés aux murs d'un musée; mais il ne faut pas oublier la finesse et l'esprit des décors. Traités en camaïeu bleu, ces petits drames galants font penser aux dessinateurs français employés par les Hollandais entre 1720 et 1750, mais je n'affirme rien; d'ailleurs, sur l'élucidation de ces divers points de

1. Cette pièce a été acquise dernièrement, moyennant une somme assez ronde, plus de 3,000 francs, par M. John Loudon, un amateur célèbre à La Haye par sa riche collection de faïences hollandaises.

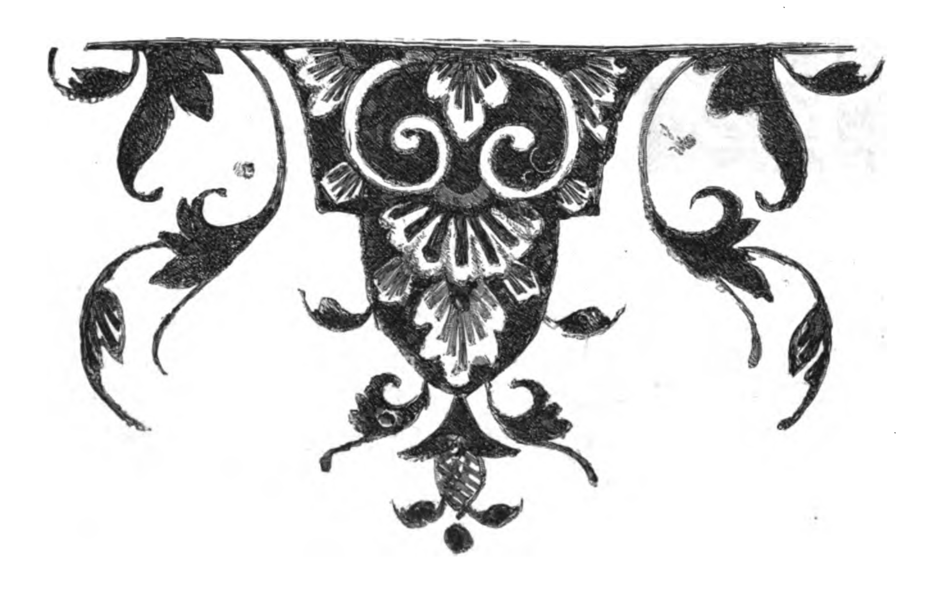
2. La *Gazette* espérait pouvoir donner une reproduction du violon du Conservatoire; l'absence du conservateur pendant les vacances, la restauration des bâtiments du Musée, ont empêché le dessinateur, M. Goutzwiller, de prendre un croquis de la pièce.

3. *Musée universel.*

l'art céramique en Hollande, le public jouira prochainement du fruit des recherches de M. Henry Havard. L'auteur du curieux *Voyage aux villes mortes du Zuiderzée* fouille encore à cette heure les archives de Delft pour compléter le premier travail positif qui aura paru sur la faïence hollandaise.

Il faut cependant mettre un terme à ces amusettes et prendre garde d'alourdir une question si légère. Une autre idée ressort de ces instruments, celle des potiers de Hollande. Ils semblent avoir voulu rivaliser avec les Japonais, dont les produits étaient répandus dans le pays néerlandais par les navigateurs et les commerçants. Au Japon toute terre émaillée conserve l'empreinte de la main de l'ouvrier comme l'argile pétrie par un statuaire. En fabriquant ces violons, les Hollandais voulurent, je le crois, prouver la docilité de la terre, sa parfaite souplesse, les tours de force qu'on peut lui faire jouer; un potier habile sait lutter avec le feu et engager avec cet élément une lutte d'où il sort vainqueur.

CHAMPFLEURY.



LA FAMILLE DES JUSTE[1]

NOUVEAUX DOCUMENTS

COMMUNIQUÉS PAR M. GAETANO MILANESI



A *Gazette des Beaux-Arts*, et moi en particulier, ne saurions trop remercier M. Milanesi, l'éminent érudit, qui nous a envoyé, avec autant de bonne grâce que d'à-propos, les renseignements florentins sur les Juste rencontrés par lui dans les documents manuscrits qu'il dépouille depuis si longtemps avec tant de profit pour l'histoire des arts. Ils apportent, comme on va le voir, des faits tout nouveaux, qui complètent ceux donnés par les sources françaises, et il me sera bien facile de reconnaître qu'ils infirment quelques-unes de mes suppositions. Ainsi, nos Juste n'ont rien de commun avec le peintre qui paraissait du même nom[2]; ainsi encore la femme d'Antoine, que les documents français appellent Pasche et Pacis, n'est ni une Paquette, ni une Pazzi, mais elle reste toujours Italienne puisqu'elle s'appelle *di Pace*, qui est le nom de son aïeul. Pour être erronées, mes hypothèses n'avaient rien de grave, puisqu'elles étaient données comme de simples suppositions. Rien de plus défiguré que les transcriptions de noms propres étrangers; l'habile graveur en

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période. t. XII, p. 385 et 515, et t. XIII, p. 552 et 657.

2. Sur les peintres Andrea di Giusto, le père, et Giusto d'Andrea di Giusto, de Florence, voy. la note du Vasari, éd. de Florence, IV, 191-2, et le commentaire des nouveaux éditeurs, II, 258, 261. Andrea di Giusto est mort en 1450; son fils Giusto était né en 1440.

camées Matteo *dal Nassaro* arrive à s'appeler en France *d'Alvassac*, et il n'est pas facile de reconnaître le vrai nom de Dominique, le sculpteur qui signait *Domenico Fiorentino*, sous les trois noms *Recourry*, *Ricourre* et *Ricombre*, qui se trouvent dans les documents troyens du milieu du XVI[e] siècle[1].

Maintenant tous les renseignements qui vont suivre, sauf deux mentions publiées par le marquis Campori et dont je dois la connaissance à M. Eugène Müntz, sont entièrement dus à M. Milanesi. Je ne fais que traduire l'*Alberetto genealogico* et les notes qu'il a bien voulu nous communiquer.

Et d'abord, Juste n'est pas le nom réel de la famille, qui s'appelait Betti et était de San-Martino à Mensola, village à trois kilomètres de Florence; ce nom de Betti ne figure dans aucun document français.

Le premier que connaisse M. Milanesi s'appelait Cecchino. Il eut pour fils Michele, qui épousa Corradina di Nanni di Lapuccio. Le fils de Michele et de Corradina porta le premier le nom d'Antonio; il naquit en 1377 et épousa Maddalena, née dix ans après lui, en 1387.

Leur fils Giusto fut le premier *scarpellatore* de la famille. Né en 1416, il mourut vieux vers 1486 ou 1487, après avoir eu deux femmes, Gentile, née en 1425, et Lisabetta, fille de Giovanni di Domenico, boulanger, née en 1447. On a le testament de ce Giusto, en date du 27 avril 1482, et il donne bien des renseignements.

Il y fonde et il y dote, ce qui prouve une véritable aisance, une chapelle sous le vocable de saint Antoine, patron de son père, dans l'église de San-Martino à Mensola.

L'autel de cette chapelle est même encore décoré par un tableau, divisé en trois compartiments, qui est dû à cette fondation de Giusto. Le sujet central offre la Vierge assise, tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux. Sur la partie droite est une vierge sainte avec une lampe à la main[2], et sur la partie gauche sainte Ursule, foulant aux pieds un dragon[3].

1. *Recoveri* ou *Ricoveri* est une famille de Florence, mais je dois avouer que jusqu'ici je n'ai, dans le grand nombre des documents que j'ai vus, trouvé aucune mention de cet artiste florentin. — G. M.

2. En dehors des vierges sages, qu'on ne représente pas à l'état isolé, et de sainte Geneviève, plus souvent figurée avec un cierge, je ne vois que sainte Praxède et sainte Gudule, l'une romaine et l'autre flamande, qui soient caractérisées par cet attribut. Il y a, au Musée chrétien du palais de Latran à Rome, une statue du XV[e] siècle, trouvée à Porto et caractérisée par une lampe et une palme, qu'on donne comme une sainte Rufine. Dans le doute il y a cependant lieu de croire plutôt à une sainte Praxède.

3. Le dragon est, le plus habituellement, l'attribut de sainte Marthe et de sainte Marguerite, et la flèche celui de sainte Ursule.

Au-dessus, dans les trois pointes, on voit au milieu, et seulement en buste, le Christ bénissant, et sur les côtés saint Augustin et saint Étienne. La prédelle inférieure offre trois sujets, celui de l'Annonciation, où la Vierge et l'ange sont sur les côtés et séparés par le motif central, qui est une *Pietà*. Celle-ci est accompagnée à sa dextre par la figure agenouillée de Giusto, fondateur de la chapelle, et à sa gauche par celle de Lisabetta, sa seconde femme.

Dans le même testament, Giusto institue pour son héritier universel son fils Antonio, notre Antoine Juste, alors âgé seulement de trois ans, puisqu'il était né en 1479; mais, avant d'en venir à celui-ci, nous terminerons ce qui se rapporte au Giusto né en 1416. Il n'est pas question qu'il soit jamais venu en France, et M. Milanesi ne connaît de lui qu'un seul travail de sculpture.

Par un acte du 25 avril 1486, passé à la demande de Ser Quirico Baldinucci, de Prato, Giusto d'Antonio di Michele de San-Martino à Mensola, c'est-à-dire Juste, fils d'Antoine et petit-fils de Michel, et Lorenzo di Salvadore di Lorenzo, de Santa-Maria à Settignano, vendent à l'OEuvre de l'église de « Santa-Maria delle Carceri », à Prato, seize feuilles de pierre grise, dure et d'un grain fin [1], pour les pilastres de ladite église, chacune de la longueur de quatre brasses et demie [2], travaillées, sculptées et polies, avec cannelures, conformément au modèle et à l'échantillon d'une sculptée par Jacopo d'Andrea del Mazza, et pareillement seize bases de pierre grise dure d'un grain plus grossier [3], travaillées et sculptées conformément au modèle d'une base, travaillée et sculptée par le susdit Jacopo.

Cette église de « Notre-Dame des Prisons », ainsi nommée à cause d'une image miraculeuse placée au-dessus d'une fenêtre des anciennes prisons, a été élevée, de 1485 à 1491 [4], sur les dessins de Julien de San-Gallo et offre la forme d'une croix grecque surmontée d'une coupole. Je me souviens très-bien de la grâce sévère de ce charmant édifice, où l'architecte s'est inspiré du style de Brunelleschi, si particulier par son caractère d'unité résultant de la répétition continue du motif le plus clair et le plus simple. Les pilastres intérieurs sont en effet cannelés, tout en étant peu saillants et assez nus, car la décoration sculpturale, sauf une magnifique frise en terre cuite qui fait le tour intérieur de l'édifice, est

1. Sedici tavole di macigno di falda gentile.

2. Le bras ou la brasse de Toscane équivaut au double du pied romain, et correspond dans l'ancien système français à un pied neuf pouces six lignes, c'est-à-dire, en mesure métrique, à $0^{m},582$.

3. Di falda grossa. — 4. Vasari, éd. Lemonnier, VII, 217.

plus que sobre et uniquement architectonique. Aussi faut-il conclure de l'ouvrage, comme on pourrait déjà le faire du seul document, que ce qu'on demandait à Giusto n'était guère qu'un travail de praticien copiant l'œuvre d'un autre artiste.

Le Giusto dont nous parlons eut trois fils, Antonio, Giovanni et Andrea. Tout en disant d'Andrea qu'il a été sculpteur en France comme les deux autres, M. Milanesi, qui ne connaît que son nom, n'y ajoute aucune date de naissance, car il ne le trouve nommé qu'une fois, avec son frère Jean et son neveu Juste, dans l'*Estimo del Contado*, ou les comptes du Cadastre de 1536, où ils sont tous les trois indiqués comme sculpteurs et comme demeurant en France. M. Milanesi donne heureusement des dates de naissance pour les deux autres.

Antonio est né en 1479 et est mort le 1er septembre 1519. Giovanni, son cadet, est né en 1485; c'est celui dont on ne connaît la femme que sous son prénom d'Agnès. Quant à Antonio, il eut pour femme Lisa di Nardino del Pace, tailleur de pierre à Settignano; elle était née en 1485. Il avait vingt-six ans et sa femme vingt quand naquit en 1505 leur fils Giusto, notre Juste de Just, qui mourut en 1558, après avoir été le mari de Françoise Lopin, de Tours.

Il faut remarquer que, quand le premier Giusto fit son testament en avril 1482, il ne parle que de son fils Antonio, alors tout petit puisqu'il était né en 1479. Nous ne savons pas la date de la naissance d'Andrea, mais elle doit être postérieure à 1482, date du testament, comme l'est celle de Giovanni, né en 1485. Il faudra revenir sur ce testament, mais il convient de mettre ici les deux mentions d'Antonio qui nous sont données par le marquis Campori dans son livre sur les artistes de Carrare[1].

La première mention se rapporte à la maison possédée par Antoine, à Carrare, et à une commande de marbres. Il s'agit d'un acte passé le 20 août 1516, chez le notaire Leonardo Lombardelli, par lequel Bartolomeo di Gio Paolo di Torano s'oblige pour les prochaines fêtes de Noël de livrer « provido viro Mº Antonio, olim Justi Florentini, sculptori Majestatis Regis Franciæ », c'est-à-dire à honorable homme maître Antonio, fils de feu Juste, Florentin, et sculpteur de Sa Majesté le Roi de France, alors François Ier, tous les marbres marqués dans un feuillet écrit de la main dudit maître Antonio, de la façon et selon les mesures

1. Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori, nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa, con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono, Modena, Carlo Vincenzi, 1873, in-8, p. 269.

qui y étaient indiquées. Le contrat est passé dans la maison dudit maître Antonio, à Carrare, en la présence de maître Domenico di Sandro, Florentin, c'est-à-dire de Fancelli de Settignano, qui mourut en Espagne en 1519.

Évidemment ces marbres, dont la mesure était donnée, devaient servir au tombeau de Louis XII, auquel se rapporte une lettre des Archives de Mantoue. Grossino, agent du marquis de Mantoue en France, écrit de Tours, le 13 avril 1516, qu'il est allé à Amboise voir la sépulture qui se fait pour le Roi. Elle est, dit-il, assez belle, en marbre, avec de nombreuses grandes figures, et ce sont des Maîtres florentins qui la font. Grossino ajoute qu'elle ne pourra pas être finie en deux ans, qu'elle coûtera plus de vingt mille livres et qu'elle doit être placée à Paris.

Deux choses sont importantes dans ce texte. L'une est le pluriel : « Ce sont des Maîtres Florentins. » Comme il ne peut être question que de nos Juste, cela établit bien qu'Antoine et Jean y travaillaient. L'autre fait est la mention d'Amboise. Est-ce une erreur de Grossino? Comme il est certain que le correspondant de Michel-Ange voit en janvier 1520 le même tombeau à Tours[1], on n'en peut conclure que deux choses, soit que le tombeau a été commencé à Amboise et transporté à Tours; soit que les deux frères demeuraient, l'un à Amboise, l'autre à Tours, et que chacun a travaillé de son côté à la partie de l'œuvre dont il s'était plus particulièrement chargé.

Je reviens au testament du vieux Giusto. Il y institue pour son héritier universel son fils Antoine, et par prévision les autres fils qui pourront naître de lui et de toute épouse légitime qu'il pourrait avoir. Dans le cas où ledit Antonio et ses autres enfants mâles mourraient sans avoir de fils, il leur substitue l'Abbé et les moines de Santa-Maria-de-l'Abbaye, à Florence, ce qu'on appelle plus courtement la *Badia*. Or il est curieux, et c'est peut-être la cause de la conservation de ce testament si précieux pour nous, que cette disposition testamentaire de Giusto se soit accomplie en faveur de l'Abbaye vers l'année 1577, par suite de l'extinction de sa descendance.

Antonio, son fils, était mort en 1519; Giusto, son petit-fils, paraît être mort en 1558.

Nous avons vu que la date de la mort de Giovanni, frère d'Antonio et oncle du second Giusto, n'est rien moins que certaine. On le perd de vue en 1543; on le retrouverait en 1559 et en 1560, moment où il aurait eu exactement soixante-quinze ans. L'âge n'est pas impossible; mais reste

1. Voyez la *Gazette*, tome XII, page 520.

toujours le doute que fait naître la jeunesse de la signature de 1559. S'il y a eu deux Jean Juste, ce serait le second qui aurait survécu au premier et serait mort en 1576 ou même en 1577. Les documents de M. Milanesi, si explicites sur tous les autres points, nous laissent encore en suspens sur celui-ci, et il est bien à craindre que nous n'ayons maintenant bien peu de chances pour le résoudre. M. Milanesi fait cependant sur ce point une remarque très-importante et que j'accepte pleinement, c'est que la signature, donnée par M. Fillon et reproduite par la *Gazette*, est toute française. C'est une très-belle écriture, mais qui procède de la gothique. Comme le Jean Juste du tombeau de Louis XII est venu en France à l'âge d'homme, il avait appris à écrire en Italie, et son écriture, mauvaise ou bonne, était forcément italienne; c'est une raison de plus, et très-sérieuse, de supposer l'existence de deux Jean Juste.

Enfin M. Milanesi nous a envoyé en même temps un document où les Juste ne sont pas nommés, mais trop important pour que nous n'en fassions pas part aux lecteurs de la *Gazette*. Il est tiré des Archives de l'OEuvre du Dôme, à Florence, et se trouve dans le registre des Délibérations qui va de 1496 à 1507. Le 15 janvier 1499 (1500 nouveau style), les administrateurs de l'OEuvre, qui avaient toujours besoin de marbre pour la suite de la construction et qui par là se trouvaient à l'occasion pouvoir en céder, vendent 140 brasses de longueur, sur une largeur de deux tiers de brasse, de marbre noir, au prix de 3 livres par chaque brasse, et, sur la même largeur, une longueur de 30 à 40 brasses de marbre rouge, au prix de 4 livres la brasse.

Le 20 février de la même année, Simone del Pollajuolo, Maître et Proviseur de l'OEuvre, qui n'est autre que le célèbre architecte connu sous le nom de Cronaca, constate la livraison de 117 pièces de marbre noir, ayant 140 brasses de longueur sur deux tiers de brasse de largeur, au prix de 300 livres pour les 300 brasses carrées, et 20 pièces de marbre rouge, de la longueur de 50 brasses courantes sur une largeur de deux tiers de brasse, au prix de 200 livres, à raison de 4 livres pour les 50 brasses carrées. La somme totale des 500 livres est payée à Gerius de Risalitis, chambrier de l'OEuvre, par Julianus Pieri ou *di Pietro* de Galliano[1], citoyen de Florence, pour le compte du Français Guglielmo di Boni de Torsi, serviteur général, c'est-à-dire agent, non du Languedoc,

1. Peut-être était-il des Ubaldini de Gagliano, famille noble florentine, à laquelle appartenait Lucrezia, la seconde femme de Lodovico Buonarotti, père de Michel-Ange.



mais de la Langue d'oc (linguæ d'oche), une des provinces de l'Ordre de Malte.

Ce Guglielmo de Boni, présent, agissait au nom de la Reine Anne; mais il n'était pas le seul à figurer dans le contrat. On y nomme avec lui Jeronimo, tailleur de pierre de Fiesole, qui est absent et demeure en réalité en France au service du Roi. M. Milanesi croit que c'est peut-être Girolamo di Domenico del Coscia, de Fiesole, inscrit dans les registres de l'Art des Maîtres de pierre, le 14 octobre 1491.

Quoi qu'il en soit, son nom est accompagné d'une mention, pour nous bien importante, bien qu'elle ne laisse pas que d'être énigmatique et même de plusieurs façons. Une première fois il est dit que Jeronimo est auprès du Roi pour faire pour la sérénissime Reine, femme de Louis XII, un tombeau pour défunt illustrissime seigneur le Duc de Bretagne, père de ladite Reine, et pour les deux princes, fils de la même Reine et de Charles VIII, son premier mari. Un peu plus loin il est question des mêmes tombeaux et en plus de celui de Charles VIII.

Le tombeau du duc de Bretagne, François II, est celui des Carmes de Nantes, et c'est incontestablement l'œuvre de Michel Colomb; il serait ici trop long non-seulement d'en parler, mais même d'indiquer les documents publiés qui s'y rapportent. J'ai traité en particulier, dans les anciennes *Archives de l'Art Français,* du tombeau de Charles VIII, élevé à Saint-Denis, et qui était l'œuvre de Guido Paganino de Modène[1]. Le troisième est celui de Saint-Martin de Tours, maintenant à Saint-Gatien.

Il n'est pourtant question dans le marché que de marbre noir et rouge, tandis que le marbre blanc domine dans le tombeau de Nantes, et qu'il existe seul dans le tombeau de Tours[2]; s'il y avait du marbre noir dans celui de Charles VIII, tout ce qui était figure, bas-relief et table d'inscription, était de bronze. Ce tailleur de pierre italien n'était-il donc qu'un ouvrier, occupé seulement à poser et à polir les pierres de marbre noir, employées pour former le corps du monument de Charles VIII, et celles de marbre rouge qui ont pu faire l'emmarchement disparu sur lequel se seraient élevés les tombeaux de Nantes et de Tours? Mais, s'il n'eût fait œuvre que de marbrier, il serait bien étrange de le nom-

1. *Archives de l'Art français,* t. Ier, mai 1851, 129-32, et 2e série, 1862, p. 219.— Il s'appelait Mazzoni et l'on peut voir, sur ses œuvres de terre cuite en Italie, l'ouvrage in-folio, « Le opere di Guido Mazzoni e di Antonio Begarelli, celebri plastici Modenesi... », Modène, 1823.

2. Sauf les deux plaques rondes des inscriptions. — Pour les *lames* des tombeaux on avait d'ailleurs le très-beau marbre noir de Liège et de Dinan.

mer avec la distinction et l'importance qui lui est donnée dans l'acte.

En même temps la lettre de Perréal du 4 janvier 1511, que notre ami M. Benjamin Fillon a imprimée en 1865 [1], d'après la copie que je lui en avais communiquée, contient un passage bien curieux à citer ici. Il y est dit (p. 10) que Michel Columbe a travaillé cinq ans au tombeau de Nantes, aux gages de vingt écus par mois, et que deux « tailleurs de massonnerie entique italiens » ont travaillé le même espace de temps, au prix de huit écus par mois, à la sculpture de l'ornementation. La qualité italienne des arabesques de ces pilastres avait déjà été remarquée, et par l'analogie avec ceux des pilastres de l'Escalier des Géants dans la cour du Palais ducal à Venise, M. Fillon avait mis en avant le nom de Domenico et Bernardino de Mantoue, qui ont sculpté la partie ornementale de cet escalier, construit par Antonio Rizzio. Ces sculptures sont partout tellement pareilles ou, pour mieux dire, tellement similaires, qu'une attribution positive ne peut guère se passer d'un texte. On aurait pu tout aussi bien attribuer celles de Nantes à la collaboration des deux Juste, puisqu'ils ont habité la Touraine, mais il eût été difficile de les leur donner ; leur valeur personnelle, et en quelque sorte rivale, rendrait malaisé de croire qu'ils aient pu travailler un temps aussi long sur la composition et sous les ordres d'un autre artiste.

Deux « tailleurs italiens » ont travaillé au tombeau de Nantes ; Jeronimo de Fiesole a travaillé pour le tombeau de Nantes ; ne serait-il pas l'un de ces deux ouvriers italiens ?

Quant au tombeau des enfants de Charles VIII, il faut remarquer deux choses : l'une qu'il est seulement attribué aux Juste, l'autre qu'il manque de pilastres à arabesques et qu'il aurait ainsi dans leur œuvre un caractère qui lui serait particulier. Serait-il tout entier l'œuvre de Jérôme de Fiesole ? La pièce italienne ne permet pas de l'affirmer, et elle apporte en cela un doute nouveau et non une certitude. Aussi, après en avoir donné une analyse, qui équivaut presque à une traduction, il convient d'en imprimer le texte. Elle se rapporte à trois tombeaux royaux trop considérables pour que nos lecteurs ne soient pas mis à même d'en tirer d'autres conclusions que les nôtres.

Archivio dell' Opera del Duomo di Firenze.

Libro delle Deliberazioni degli Operai dal 1496 al 1507; 1499 (1500), die xv Januarii.

Item deliberaverunt qualiter vendantur infrascripta marmora infrascripta (*sic*) et

1. Documents relatifs aux œuvres de Michel Colombe, exécutés pour le Poitou, l'Aunis et le pays nantais. Fontenay-le-Comte, in-4 de 23 pages.



prout infra dicitur et fit mentio, videlicet: brachia centum quadraginta in circa per longitudinem, et per latitudinem duo tertia brachii, marmoris nigri, et brachia triginta in quadraginta marmoris rubei, ad mensuram per longitudinem et latitudinem ut supra, ad rationem librarum trium pro quolibet brachio nigri, et librarum quatuor pro quolibet brachio andante rubei, Gulielmo Boni de Torsi, presenti et ementi, et servidori generali Linguedoche, et *Jeronimo*, scarpellino, *de Fesulis*, qui manet inpresentialiter cum Christianissimo Rege Francorum pro conficiendo et faciendo quamdam sepulturam per Serenissimam Reginam, Regis Francorum uxorem presentem, pro Illutstrissimo Domino, Domino Duce Brettagne, patre dicte Regine, premortuo, et pro duobus ejus filiis et filiis Christianissimi Caroli, Regis Francorum, ejus viro dicte Domine; precedente solutione dicti marmoris, et, si esset pluris aut majoris quantitatis, solvatur ad rationem ut supra.

Die dicta xv, spectabiles viri Operarii — concesserunt et vendiderunt Gulielmo de Boni de Torsi, Gallo, vel Gallico, et servitori Linguedoche, presenti, et ementi pro Dignissima et Christianissima Regina Regis (*sic*) Gallorum, pro conficiendo sepulturam magnifico et generoso Duci Bretagne, ejus patri, et Christianissimo Regi Carolo Francorum, et etiam olim viro dicte Domine, et duobus ejus filiis, premortuis omnibus, pro pretio infrascripto, videlicet:

Brachia centum quadraginta marmoris nigri per longitudinem, et latitudinem duo tertia brachii, ad rationem librarum trium pro quolibet brachio, et

Brachia triginta in quadraginta marmoris rubei per longitudinem, et per latitudinem duo tertia brachii, ad rationem librarum quatuor pro quolibet brachio; extimanda et mensuranda per *Simonem* del *Pollaiuolo*, caput magistrum et provisorem Opere, et, si essent minoris aut pluris mensure et quantitatis, solvantur pro quantitate que erunt (*sic*), ad rationem ut supra.

Die xx februarii, — mensuratum fuit dictum marmor et petia suprascripta per dictum Simonem et provisorem Opere (*sic*) et Gulielmum predictum, dicta die. Et habuit dictus Gulielmus petia numero centum decem et septem, laborata, longitudinis [140?] et latitudinis 2/3 brachiorum marmoris nigri per libras 300 ad rationem librarum trium pro quolibet brachio ut supra, et pro brachiis centum quadratis; et petia viginti octo laborata, longitudinis brachiorum quinquaginta andante, latitudinis vero 2/3 brachiorum, marmoris rubei, pro libris ducentis, ad rationem librarum quatuor, ut supra, pro quolibet brachio quadrato. Et sic in totum emit dicta marmora libr. quingentis, quas solvit, et pro eo Julianus Pieri de Galliano, civis Florentinus, Gerio de Risalitis, Camerario dicte Opere.

On voit que les documents de M. Milanesi avaient une réelle importance, et qu'ils sont venus compléter d'une façon très-opportune ceux que nous avions pu réunir de notre côté.

A. DE M.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1401]





DES OEUVRES

ET DE

LA MANIÈRE DE MASACCIO



Tout ce qui a survécu des œuvres laissées, il y a plus de quatre siècles, par Masaccio se réduit presque à quelques peintures dans une petite chapelle de l'église del Carmine, à Florence. Des différents travaux mentionnés avec tant d'éloges par Vasari, les uns, comme les peintures de Saint-Clément à Rome, ont cessé de lui être unanimement attribués; les autres ont disparu, ensevelis sous les décombres des monuments qu'ils décoraient ou sous les ornements de rencontre, sous le badigeon quelquefois, dont la barbarie des architectes, y compris Vasari lui-même, couvrait des murs doublement consacrés pourtant par la majesté de l'âge et par les témoignages du talent. En dehors des fresques del Carmine

qui d'ailleurs ne sont pas toutes de la main du maître, à peine pourrait-on mettre au compte de celui-ci deux ou trois ouvrages authentiques. C'est bien peu sans doute pour assurer la popularité à sa mémoire; et cependant parmi les noms qui personnifient l'art italien et qui passent pour en résumer le mieux les progrès, parmi les souvenirs que nous ont transmis les historiens, les poëtes, les voyageurs de tous les temps et de toutes les nations, il n'en est guère de plus traditionnellement recommandés à la gratitude des artistes et à la vénération de la foule que le nom et le souvenir de Masaccio.

A ne parler que des hommes de notre pays et de leur partialité persévérante sur ce point, même aux époques où l'usage était chez nous le plus général de confondre dans un égal dédain tous les devanciers, quels qu'ils fussent, de Léonard et de Raphaël, même dans le siècle où le président De Brosses pouvait, sans scandaliser personne, traiter délibérément de « barbouilleurs » Giotto et les siens aussi bien que les prédécesseurs immédiats ou les contemporains de Jean de Fiesole, on avait pour Masaccio des ménagements exceptionnels; on lui pardonnait presque, sur la foi des *Encyclopédistes*, d'avoir appartenu à l'école « gothique », en considération de la bonne intention qu'il avait eue de « montrer, du moins dans les attitudes, — ce sont les propres expressions de Watelet, — quelque chose qui pouvait ressembler à de l'aisance et à de la grâce[1] ». Certaine tradition aidant de la jalousie dont le jeune peintre aurait été l'objet pendant sa vie et de l'empoisonnement dont il serait, à vingt-six ans, tombé victime, on éprouvait pour lui quelque chose de cette bienveillance attendrie qu'inspirent plus ou moins les héros de roman, et, sans examiner d'ailleurs fort attentivement ses œuvres, on ne laissait pas de s'intéresser de confiance à sa mémoire.

De nos jours on a fait plus, et peut-être en a-t-on fait un peu trop. A force de prétendre relever les titres de Masaccio à l'admiration de la postérité, on n'a pas toujours craint de déposséder en sa faveur d'autres artistes et de lui attribuer, avec quelque excès de libéralité, des œuvres dont ceux-ci en réalité étaient les auteurs; à force de célébrer l'importance des innovations introduites dans l'art florentin par le réformateur *quattrocentista*, on en est arrivé pour ainsi dire à exagérer la justice et à transformer en initiateur souverain, en une sorte de messie sans précurseur, un prophète inspiré de haut, — cela est certain, — mais venu à son tour après bien d'autres.

Il nous semble donc prudent de n'admettre que sous bénéfice d'in-

1. *Dictionnaire des arts*, t. I, p. 241, au mot *école*.

ventaire les assertions de certains historiens modernes sur la mission imprévue de Masaccio et sur la nature des progrès qu'il aurait subitement déterminés, des vérités qu'il aurait le premier mises en lumière. Faut-il, avec Rosini par exemple, voir dans le peintre de la chapelle del Carmine l'auteur du « plus grand monument de l'art italien avant l'apparition de Raphaël » ? Est-il vrai, comme le déclarent Henri Beyle et son continuateur trop confiant, M. Taine, que « Masaccio est plutôt le créateur que le rénovateur de la peinture [1] », et que celle-ci ne « sort du style méticuleux et plat pour entrer dans le style large et simple [2] » que lorsqu'elle a été vivifiée par lui ? En un mot, le rôle de Masaccio dans l'histoire de la peinture est-il si peu pressenti quand il commence, si ouvertement contraire aux croyances admises, aux doctrines pratiquées jusqu'alors, qu'il marque à la fois l'éclatante indépendance d'un génie tout personnel et le moment précis où s'ouvre, pour l'art italien, cette ère de vie féconde à laquelle on a donné le nom de Renaissance ?

Nous n'avons nullement la pensée, — est-il besoin de le dire ? — d'attenter, sous prétexte de justice, à une gloire si légitime, si sûrement placée au-dessus des agressions de l'esprit de parti ou des variations de la mode. La méprise serait grave et la prétention ridicule de reléguer parmi les artistes secondaires un des maîtres les plus éminents de l'école florentine et de toutes les écoles en général, comme en face des œuvres qu'il a laissées, on serait sans doute bien mal venu à contester ce qu'elles ont, par rapport au passé, de particulièrement neuf et de distinctif. Seulement, dans quelle mesure ces nouveautés contredisent-elles les coutumes antérieures ? Jusqu'où vont chez Masaccio cette originalité du sentiment et cette hardiesse dans la pratique ? S'il faut accepter comme un fait le grand mouvement que ses exemples provoquèrent, ne saurait-on, sans en diminuer l'importance, se demander au moins si ce progrès a eu pour unique cause la puissance spontanée du maître et la force de l'impulsion donnée par lui ? Voilà ce que nous voudrions rechercher et,

1. *Histoire de la peinture en Italie*, par Stendhal (Henri Beyle), chap. XXI.

2. Taine. — *Voyage en Italie*, t. II, p. 180.— Confinée depuis le XIV[e] siècle dans une « enceinte étroite, la peinture, dit encore M. Taine, la peinture marche entravée ou roide, et une seule fois on la voit prendre son essor ». Et il ajoute avec autant d'indépendance d'ailleurs dans l'expression que dans la doctrine : « C'est par les mains de Masaccio qu'elle fit ce grand pas », de Masaccio « inventeur isolé dont l'exemple précoce ne fut point suivi ». Comment cet exemple ne fut point suivi ? Qu'est-ce que firent donc Benozzo Gozzoli et Filippino Lippi, Ghirlandajo et Botticelli, Mino da Fiesole et Maso Finiguerra, vingt autres encore parmi les peintres, les sculpteurs, les orfèvres florentins du XV[e] siècle ?

s'il se peut, arriver à découvrir en consultant, de préférence aux traités didactiques ou aux biographies, les œuvres mêmes du talent en cause, et en rapprochant des renseignements qu'elles nous livrent les témoignages fournis à d'autres époques et par d'autres talents.

Et d'abord en quoi consiste exactement la doctrine que Masaccio a entendu faire prévaloir ? Pour simplifier les choses, on a cru devoir, dans les termes, la confondre avec l'esthétique brutale dont Michel-Ange de Caravage fut l'apôtre vers la fin du XVIe siècle, et même avec cette foi plus niaisement violente encore qu'essayent aujourd'hui de professer quelques dévots au culte absolu de la réalité. Pourtant, Dieu merci, la différence est grande entre le *naturalisme* de Masaccio, — puisque tel est le mot consacré, — et le *naturalisme* de ses prétendus continuateurs. Ceux-ci ne demandent pas à la matière de penser, ni même de faire penser : ils ne lui demandent que d'être. Ils ne visent, dans chacun de leurs ouvrages, à produire rien de plus que le portrait de corps inhabités, qu'une image ou plutôt qu'une effigie tout extérieure, toute palpable pour ainsi dire ; le peintre florentin, au contraire, cherche dans l'imitation vraisemblable des dehors le moyen de dégager et de définir la vérité intime. Si docile qu'il se montre aux leçons que lui propose la nature, avec quelque sincérité qu'il étudie les caractères physiques de ses modèles et qu'il en transcrive jusqu'aux irrégularités ou aux bizarreries, il se garde bien de tout sacrifier à cette tâche et de renoncer à pressentir d'autres phénomènes plus mystérieux. Là où des artistes à courte vue ne voudront plus tard ou ne sauront apercevoir que les apparences de ce que les théoriciens de la même école appelleront crûment « l'animal humain », il envisage, lui, et il réussit à rendre l'homme, l'homme tout entier, avec les ressorts cachés de sa vie morale comme avec les particularités de sa physionomie et les signes individuels de son tempérament.

Or cette double curiosité en face d'un type donné, ce besoin de reproduire avec une égale précision l'aspect d'un visage ou d'un corps et les mouvements de l'âme qui l'anime, aucun artiste florentin ne les avait-il donc éprouvés avant Masaccio ? A ne parler même que de ses prédécesseurs immédiats ou de ses aînés parmi les peintres et les sculpteurs contemporains, est-ce que Paolo Uccello, Ghiberti, Donatello et plusieurs autres n'avaient pas déjà introduit dans l'art cet élément *naturaliste*, cette vérité dans l'imitation dont le grand Giotto et son école avaient pu, jusqu'à un certain point, ignorer la formule, sans en dédaigner d'ailleurs la recherche ni en méconnaître la vertu ? Est-ce que, si accoutumé qu'il fût à vivre dan les régions de l'idéal, le mystique Jean de Fiesole lui-



FRAGMENT D'UNE FRESQUE DE MASACCIO.

(Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence.)

même ne s'était pas complu bien souvent dans l'étude attentive du fait? Tout en se souvenant des visions angéliques, ses regards savaient aussi, à l'occasion, se fixer sur les choses de la terre et en démêler avec une singulière pénétration les formes caractéristiques, la physionomie propre, la raison d'être particulière. Il suffirait de rappeler, entre autres témoignages de cette clairvoyance et de cette véracité pittoresque, les portraits des religieux, ses frères, si fidèlement tracés par le peintre dominicain à côté des personnages évangéliques ou sous les noms des saints qu'il avait à représenter.

On n'est donc pas bien fondé à dire qu'avant Masaccio tout se bornait pour les artistes florentins à la pratique d'une méthode purement traditionnelle, d'une doctrine indépendante des enseignements directement fournis par la réalité. Il n'y aurait que justice au contraire à reconnaître que ce qui caractérise leurs œuvres, ce qui les distingue eux-mêmes à toutes les époques, c'est l'intention de concilier la vraisemblance individuelle avec l'expression idéale, la familiarité des types avec l'élévation du style. Quelque différence qu'établisse entre eux l'expérience ou l'habileté relative, quelque inégale que puisse être la somme de talent dont ils disposent, au fond les inclinations comme les croyances sont les mêmes. Depuis les plus vieilles fresques du Campo-Santo de Pise jusqu'aux tableaux ou aux sculptures appartenant au commencement du xv[e] siècle, tous les ouvrages florentins attestent dans l'école qui les a produits la permanence, sinon le développement continu, de ces aptitudes et de ces coutumes nationales. Masaccio ne fit qu'en confirmer l'autorité avec plus de résolution et de succès qu'aucun de ses devanciers; il acheva de résoudre le problème, mais si grand que soit son mérite, à vrai dire, il n'en a pas d'autre que celui-là.

Quant à l'histoire de ses progrès personnels, de ses efforts successifs pour arriver à conquérir cette première place parmi les peintres de son époque, il est au moins difficile de la suivre. La plupart des travaux exécutés par Masaccio avant ceux dont il fut chargé pour la décoration de la chapelle des Brancacci dans l'église del Carmine, n'existent plus, nous l'avons dit. D'autres qui, par hasard, ont survécu, comme la *Madone* exposée aujourd'hui dans la galerie de l'Académie à Florence et quelques rares études dessinées [1], ne semblent guère de nature à nous

1. Suivant l'opinion d'un très-bon juge en pareille matière, M. Carlo Pini, le plus authentique de ces dessins, peut-être même le seul authentique serait celui qui est conservé aujourd'hui dans la collection du musée des Offices et qui représente une procession de personnages florentins. On sait, par le témoignage de Vasari, que



renseigner fort utilement, parce que l'aspect en est le plus souvent gravement altéré et la date en tout cas problématique. Enfin, si intéressante qu'elle soit en elle-même, la peinture à fresque retrouvée, il y a près de vingt ans, dans l'église de Santa-Maria-Novella [1] ne peut être rattachée à un moment précis de la vie du maître, non plus que la *Tête de vieillard*, précieux fragment d'une autre fresque que l'on voit au Musée des Offices. Resteraient les peintures sur la *Vie de sainte Catherine* que possède l'église de Saint-Clément à Rome; mais, malgré la tradition séculaire qui les attribue à Masaccio, malgré l'opinion conforme soutenue de nos jours par des écrivains aussi bien informés en général que MM. Crowe et Cavalcaselle [2], il nous est impossible d'y reconnaître non-seulement le faire matériel, mais même le goût et le style propres à Masaccio.

Suivant Vasari, il est vrai, les travaux exécutés à Rome par Masaccio, — travaux dont les fresques de Saint-Clément seraient aujourd'hui l'unique témoignage, puisque tout le reste a été détruit, — ces peintures, si on les suppose authentiques, remonteraient aux premières années de la jeunesse du maître, à une époque antérieure à celle où il devait décorer à Florence les murs de la chapelle des Brancacci. Ainsi s'expliqueraient à la rigueur, dans les fresques dont il s'agit, les caractères encore incertains de la manière et les différences sensibles que ces fresques présentent, quant aux intentions et aux formes, avec celles que la même main aurait produites plus tard. Par malheur des documents irrécusables tirés des Archives de Florence et publiés il y a quelques années [3] mettent l'explication à néant. Ces pièces établissent en effet que Masaccio ne quitta Florence pour se rendre à Rome qu'après avoir entrepris son travail au Carmine, c'est-à-dire après l'année 1426 ou 1427, et que, contrairement à l'assertion de Vasari, c'est à Rome qu'il mourut,

Masaccio avait peint en *terra verde* une scène analogue sur une des murailles du cloître del Carmine, en mémoire de la consécration de l'église (avril 1422). Il n'est pas impossible que le dessin dont il s'agit ait servi au maître d'étude préalable ou d'esquisse pour la peinture que Vasari mentionne et qui a depuis longtemps disparu.

1. Cette peinture à fresque, sur laquelle Vasari n'avait pas craint de plaquer en 1565 un autel et un tableau de sa façon, a été, en 1857, transportée de la chapelle Spada, qu'elle décorait à l'origine, c'est-à-dire d'une des chapelles de la nef, sur la muraille où s'ouvre la grande porte de l'église, à la droite de cette porte, en entrant. Elle représente, au milieu de la composition, *Dieu le père tenant entre ses genoux Jésus crucifié*, et, sur les côtés, la *Sainte Vierge*, *Saint Jean*, plus, deux personnages agenouillés, un homme et une femme, membres probablement de la famille Spada. C'est l'une de ces deux figures que reproduit la gravure jointe à notre travail.

2. *History of painting in Italy*, t. I, p. 521 et suivantes.

3. *Giornale storico degli Archivi toscani*, 1860, p. 105, 106.

non en 1443, comme le prétend l'auteur des *Vite*, mais en 1428, ou, au plus tard, en 1429, puisque — une des pièces publiées en fait foi — il n'èxistait déjà plus en 1430 [1].

Si donc Masaccio doit être regardé comme l'auteur des peintures que l'on voit aujourd'hui à Saint-Clément, il faut admettre qu'il les aura faites dans le cours de l'année ou des deux années qu'il passa à Rome, par conséquent dans la période la plus rapprochée du moment de sa mort. Est-ce raisonnable, est-ce possible? Comment supposer que l'artiste qui venait à Florence de faire avec éclat ses preuves se soit tout à coup si bien transformé qu'il ne dût plus rien rester de lui-même dans son nouveau travail; que ce qui était chez lui habileté soit devenu du jour au lendemain inexpérience ou maladresse, — bien plus, une inexpérience analogue à celle des peintres d'une autre époque; qu'en un mot tout ce qui avait révélé ailleurs une intelligence fortement convaincue et une main savante n'ait abouti ici qu'à des témoignages de timidité ou d'ignorance relative? Non, pas plus que le grand *Crucifiement* qui couvre la paroi au fond de la chapelle et que Vasari attribue également à Masaccio, ces scènes de la *Vie de sainte Catherine*, avec leur ordonnance un peu puérile, leur style équivoque et leur faible coloris, ne sauraient être mises au compte ou plutôt à la charge de l'auteur des fresques del Carmine. Elles sont probablement l'œuvre d'un peintre antérieur, certainement d'un peintre inférieur à lui, et l'on a quelque peine à comprendre que la méprise commise sur ce point par Vasari ait pu aussi généralement s'accréditer jusqu'à nos jours [2].

Une autre erreur non moins répandue et non moins vivace est celle que, sur la foi du même Vasari, les historiens de l'art italien ont propagée, depuis la fin du XVI[e] siècle, au sujet des fresques de la chapelle del Carmine. Ils se sont accordés à représenter Masaccio comme l'auteur de toutes ces peintures, de toutes celles du moins qui sont postérieures aux travaux primitivement exécutés par Masolino da Panicale dans trois des

1. « *Questo Tommaso mori in Roma* », dit un certain Niccolo di ser Lapo, peintre, dans un reçu daté de 1430, par lequel il reconnaît avoir touché 68 *lire* sur une somme de 200 *lire* que Masaccio lui devait. En outre un manuscrit anonyme inédit, de la première moitié du XVI[e] siècle, sur les artistes toscans depuis Cimabue contient ces mots : *Tomaso Masacci fiorentino, dipintore, detto per cognome Masaccio... morse in Roma d'anni 26.* (Bibl. nationale de Florence. *Codice 17, della classe* XVI j. M[ss] Gabbiani.)

2. Vasari, nous le croyons, est le premier qui ait attribué à Masaccio les peintures de saint Clément. L'auteur du manuscrit anonyme que nous avons cité n'en dit mot, bien qu'il mentionne soigneusement les divers ouvrages du maître.

compartiments du haut. Le dernier ouvrage de Masaccio dans la chapelle des Brancacci, avait dit Vasari, fut la *Résurrection du fils du roi*, à la voix de saint Pierre et de saint Paul : ouvrage que la mort de celui qui l'avait entrepris « laissa incomplet et qui fut plus tard terminé par Filippino ». L'assertion une fois émise, les écrivains de tous les temps et de tous les pays ne se lassèrent pas de la répéter, les artistes et le public de l'accepter sans contrôle, si bien qu'il y a peu d'années encore tout le monde tenait pour avéré que, en dehors des scènes peintes dès l'origine par Masolino et de la partie complémentaire de la *Résurrection* due au pinceau de Filippino Lippi, il n'y avait aucune des peintures de la chapelle des Brancacci qui n'appartînt à Masaccio.

La part de celui-ci pourtant, quelque considérable qu'elle soit dans l'ensemble des décorations de la chapelle, ne demeure pas aussi large qu'on le croyait, de même que l'intervention de Filippino ne se borna pas, tant s'en faut, à l'achèvement d'une des neuf fresques attribuées depuis Vasari à Masaccio. C'est ce qu'ont clairement démontré, après Gaye et Rumohr, les savants commentateurs de l'édition de Vasari publiée à Florence chez Lemonnier, et, plus récemment, sauf quelques divergences sur des points de détail, M. Layard, dans une intéressante notice [1]. Les arguments tirés de la différence des manières, du mode d'exécution par exemple relativement épais, sinon un peu lourd, qu'accusent certaines scènes, tandis que d'autres sont figurées avec des couleurs beaucoup moins empâtées, beaucoup plus étendues d'eau et, pour ainsi dire, toutes fluides, — ces arguments, sans parler des témoignages chronologiques, ont par eux-mêmes une valeur qui nous dispensera d'insister.

Nous nous contenterons donc de rappeler, à titre de vérité à peu près acquise, la répartition qui a été faite, et de dire que, suivant toute probabilité, le lot de Masaccio doit se composer seulement des six œuvres suivantes :

1° *Adam et Ève chassés du paradis*, sur la partie supérieure du pilier à gauche, en entrant dans la chapelle ;

2° La grande composition divisée en trois scènes représentant *Jésus ordonnant à saint Pierre de retirer de la gueule d'un poisson les quatre drachmes nécessaires pour payer le tribut exigé*, *Saint Pierre exécutant l'ordre qu'il vient de recevoir*, et *Saint Pierre payant le tribut* [2] ;

1. *The Brancacci chapel and Masolino, Masaccio and Filippino Lippi*, by A. H. Layard.

2. *Saint Matthieu*, ch. XVII, v. 26. C'est la partie principale de cette composition que M. William Haussoullier a reproduite en regard de ces pages, avec cette fine

3° *Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades qu'ils couvrent, en passant, de leur ombre,* sur la paroi du fond, dans le bas à gauche et auprès de l'autel;

4° *Saint Pierre distribuant des aumônes aux pauvres,* dans la partie correspondante, à droite;

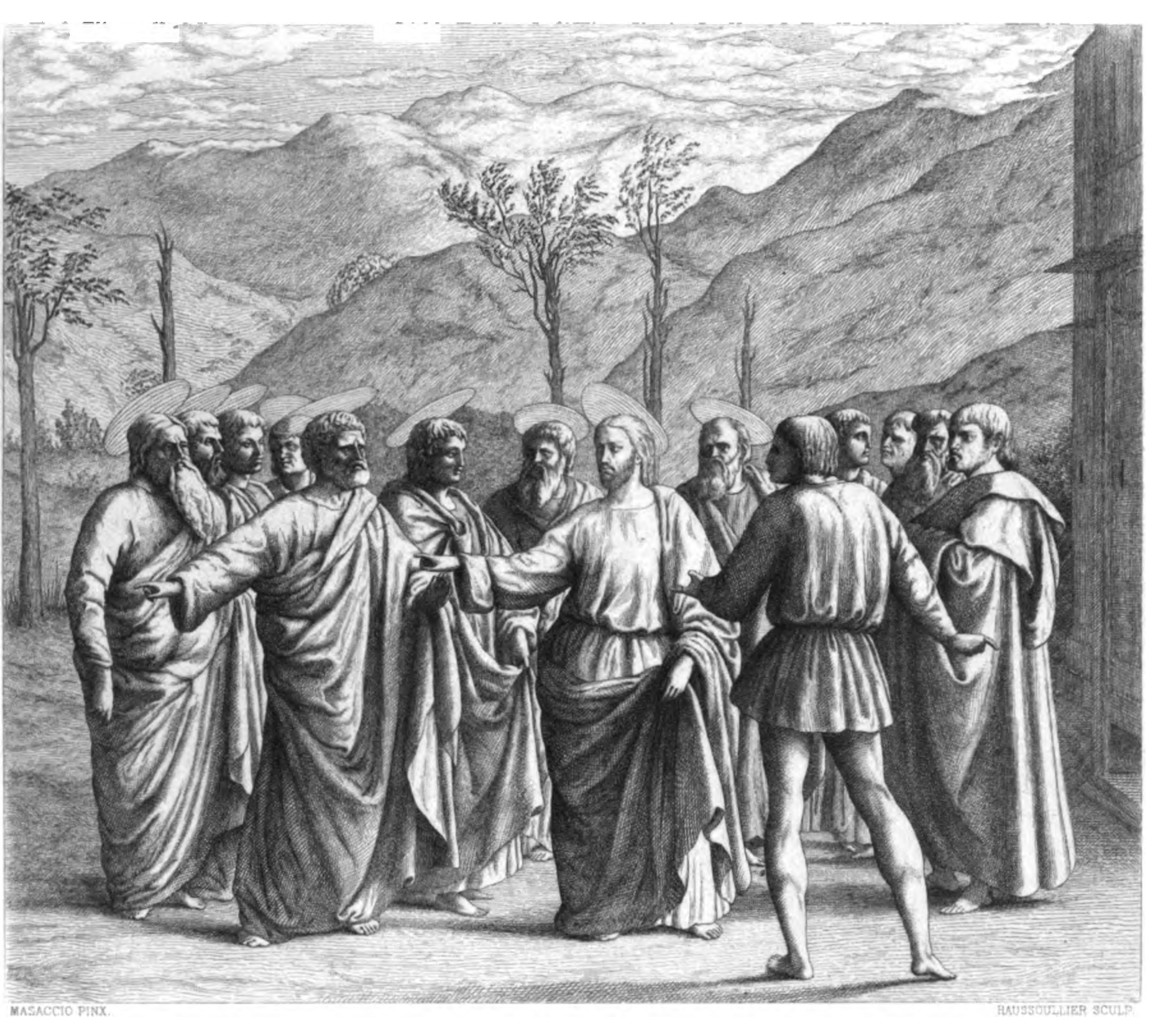
5° *Saint Pierre baptisant,* au-dessus de la scène que nous venons de mentionner;

6° Dans la fresque consacrant le souvenir de la *Résurrection miraculeuse du fils du roi* [1], les figures, au nombre de quatorze ou quinze, placées entre celle du jeune homme que saint Pierre et saint Paul viennent de rendre à la vie et les deux groupes formés, l'un par les figures assises du roi et de ses deux ministres, l'autre par cinq personnages debout devant le mur à gauche. Tout le reste, c'est-à-dire les autres groupes complétant cette composition et, parmi les peintures voisines, celles où l'on voit *Saint Paul visitant saint Pierre en prison, Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul,* et, dans le même cadre, le *Martyre de saint Pierre,* — tout cela semble devoir être restitué à Filippino Lippi. Les procédés d'exécution employés ici diffèrent trop, nous le répétons, de la pratique accoutumée de Masaccio pour que celui-ci ait pu, sans un inexplicable caprice ou un bien invraisemblable effort, la renouveler à ce point et se démentir ainsi lui-même. D'ailleurs tout ne se réduit pas à cette question technique, à ces témoignages matériels. Le style même, ce style aisé dans sa délicatesse, ingénument familier encore, bien que se ressentant déjà des aspirations au *classicisme* et des inclinations érudites du xve siècle, ce goût à la fois très-personnel et très-épuré dont toutes les œuvres de Filippino Lippi portent l'empreinte, ne le reconnaît-on pas dans quelques-unes des fresques del Carmine aussi bien que sur les murs de la chapelle Strozzi à Santa-Maria-Novella à Florence, ou sur ceux de la chapelle Caraffa dans l'église della Minerva à Rome? Il n'est pas jusqu'à certaines velléités archéologiques dans le choix des ajustements ou des types qui n'achèvent de donner une signification et une physionomie distinctes aux sujets que nous croyons traités par Filip-

intelligence de l'ancienne peinture florentine qu'atteste, entre autres témoignages, l'excellente copie, aujourd'hui à l'École des beaux-arts, de l'*Adoration des mages,* peinte par Filippino Lippi.

1. Suivant la légende, ce roi se nommait Théophile et régnait à Antioche. Le miracle opéré sous ses yeux le convertit au christianisme et lui inspira envers saint Pierre des sentiments de reconnaissance si vifs qu'il fit construire, en l'honneur de celui-ci, un trône monumental devant lequel il ordonna à ses sujets de venir s'agenouiller. De là, dans la fresque dont il s'agit, la scène que l'on voit à droite.





MASACCIO PINX. HAUSSOULLIER SCULP.

JÉSUS-CHRIST ET SAINT PIERRE. LE TRIBUT DES QUATRE DRACHMES

pino Lippi. En même temps qu'elles en déterminent l'aspect propre, elles font ressortir d'autant mieux ce que la manière comme l'imagination de Masaccio a d'étranger à des ambitions ou à des préoccupations de cet ordre.

Sans doute, si l'on accepte dans les termes où elle a été proposée la répartition entre les deux maîtres des peintures que contient la chapelle des Brancacci, la gloire de Masaccio ne laissera pas, au moins en apparence, d'être assez notablement diminuée. Une fois dépossédé, par exemple, au profit de Filippino Lippi, de l'honneur d'avoir conçu et exécuté une des œuvres les plus importantes de la série, — *Saint Pierre et saint Paul devant le proconsul Félix*[1], — Masaccio semble avoir perdu un de ses meilleurs titres, peut-être même son titre principal, à la renommée qu'on lui avait faite. En réalité, le préjudice pour lui n'est pas aussi grand. Même ainsi appauvri, le prédécesseur de Filippino Lippi demeure encore assez riche de son propre fonds pour que les succès d'autrui, si étendus qu'ils soient, ne puissent rien usurper sur son domaine, rien compromettre de ses droits. N'est-il pas juste, d'ailleurs, de tenir grand compte de l'intervalle qui sépare l'époque où Masaccio interrompit ses travaux dans l'église del Carmine du temps où Filippino y commença les siens? Lorsque celui-ci fut appelé à compléter la décoration de la chapelle, il y avait près de soixante ans déjà que Masaccio l'avait entreprise. Ne saurait-on penser, ou plutôt ne faut-il pas reconnaître que, sans les modèles qu'il avait sous les yeux, le nouveau venu ne se serait pas aussi bien acquitté de sa tâche? Quelques traces qu'elle porte d'un sentiment et surtout d'un mode d'exécution individuel, cette belle peinture que nous mentionnions tout à l'heure, — la *Comparution de saint Pierre et de saint Paul devant le proconsul,* — procède, quant à l'ordonnance et aux intentions générales, des enseignements et des exemples consacrés, plus d'un demi-siècle auparavant, sur les murailles voisines. Elle les continue en les interprétant, comme, plus tard, le *Saint Paul à Athènes* de Raphaël devait, avec quelques modifications conformes au génie personnel du « divin maître », reproduire à son tour les apparences et le style d'une des figures inventées par Filippino au Carmine.

Ainsi se déduisent les uns des autres les progrès de l'art, aux diverses époques, et les talents, quelque variés qu'ils soient, des artistes qui les

1. Nous avons cru devoir conserver à cette scène la dénomination sous laquelle on a coutume de la désigner. Quelques écrivains toutefois l'ont intitulée, avec beaucoup plus de vraisemblance selon nous, *Saint Pierre et saint Paul devant l'empereur.* D'autres enfin ont cru qu'elle représentait « *la dispute de saint Pierre et de Simon le Magicien* ».



résument. Là, comme ailleurs, rien ne sort de rien. Ce que l'on appelle dans l'histoire de l'art création ou découverte n'accuse le plus souvent, en réalité, qu'un suprême perfectionnement. Les chefs-d'œuvre de Phidias lui-même sont la conséquence logique, le complément souverain des sculptures éginétiques, et il n'est pas jusqu'aux inventions du génie le plus indépendant en apparence, il n'est pas jusqu'aux œuvres si ouvertement personnelles de Michel-Ange qu'on ne puisse rattacher à certaines promesses, sinon à certains témoignages antérieurs. De même que Filippino Lippi en succédant à Masaccio subit, volontairement ou non, la discipline de ses exemples et l'autorité des réformes accomplies ou tout au moins poursuivies par lui, de même, pour se mettre en mesure d'exercer cette influence à venir, Masaccio s'était à son heure informé auprès de qui de droit; il s'était inspiré des traditions, pénétré des doctrines que lui avaient léguées ses devanciers ou que tel de ses contemporains travaillait avec un surcroît de zèle à faire prévaloir. Avant lui, nous le disions en commençant, plus d'un peintre ou plus d'un sculpteur florentin s'était avisé déjà des ressources que l'art peut tirer de la nature consultée de près et sincèrement imitée. Masaccio n'est donc pas, comme on l'a répété tant de fois, l'unique promoteur de l'entreprise à laquelle il a attaché son nom; il n'est pas le premier qui l'ait tentée, mais s'il n'a point ouvert la voie à l'art *naturaliste,* ou plutôt à l'art véridique, il l'a du moins singulièrement élargie, et ce grand honneur lui appartient d'avoir exprimé jusqu'au bout, avec une franchise et une habileté décisives, ce que d'autres n'avaient su encore que faire pressentir ou que formuler incomplétement.

D'ailleurs tout ne se réduit pas dans les œuvres du jeune maître à cette analyse rigoureuse, à cette représentation purement exacte de la réalité. Comme le faisait assez récemment remarquer un des écrivains contemporains qui ont le plus judicieusement apprécié les caractères des anciennes écoles italiennes et les mérites relatifs des divers talents qu'elles ont produits, Masaccio n'est pas seulement un excellent peintre de portrait; il est aussi, au sens moderne du mot, un peintre d'histoire, j'entends un artiste habile à concilier l'expression du vrai avec l'élévation du style. « Les figures de Masaccio, dit M. Paul Mantz [1], sont, avant tout, vraies, palpitantes, humaines. A ces qualités, elles en ajoutent d'autres. D'abord elles ont le sentiment, la parfaite correspondance de l'attitude avec l'émotion intérieure et parfois même une ampleur de geste, une noblesse dans le jet des draperies qui dépassent singulièrement les

1. *Histoire des peintres de toutes les écoles.* Masaccio, p. 5.



réalités vulgaires et... permettent presque d'entrevoir par avance les splendeurs de l'art qui va venir. »



TÊTE DE VIEILLARD, PAR MASACCIO.

(D'après le fragment de fresque conservé au Musée des Offices, à Florence.)

Veut-on un exemple ? Qu'on se rappelle, entre autres, cette composition si solennelle dans sa simplicité, si grande malgré l'exiguïté de son

cadre, où l'on voit saint Pierre et saint Jean guérissant miraculeusement les malades, sans autre contact avec eux que celui de l'ombre fugitive dont ils les enveloppent chemin faisant. Traitée, je ne dirai pas même de nos jours, mais seulement à une époque moins éloignée de la nôtre et par un peintre vénitien ou hollandais, une pareille scène n'eût probablement été qu'un prétexte pour des combinaisons expressément pittoresques, pour des contrastes résultant d'un emploi plus ou moins ingénieux du clair-obscur. Sous le pinceau du maître florentin elle emprunte tout son effet de l'austère majesté des lignes, toute sa signification morale du geste ou de la physionomie des personnages représentés. Quoi de moins compliqué, comme ordonnance, que ces deux groupes formés, l'un par quelques estropiés accroupis ou s'adossant le long d'un mur, l'autre par les figures en marche des deux apôtres? Quoi de plus sobre que l'aspect du tout, au point de vue du mouvement, du relief, du coloris, et pourtant quoi de moins inerte? Les draperies sont exemptes de vulgarité aussi bien que d'affectation. Chaque visage, chaque corps a l'accent de la vie, mais d'une vie sans excès, sans étalage d'elle-même. La figure de saint Pierre, en particulier, est sous ce rapport un véritable chef-d'œuvre. Par la gravité de l'expression et la dignité de l'attitude, par la fermeté du style, elle peut soutenir la comparaison avec ce que l'art de toutes les époques a produit de plus imposant, en même temps que, par la vraisemblance de l'ensemble et des détails, elle mérite d'être rapprochée des images les plus fidèles de la réalité.

C'est, il faut le redire, ce mélange de scrupuleuse bonne foi dans l'imitation et de goût dans le choix des vérités à définir, qui caractérise en général la manière de Masaccio; c'est par là que, tout en accusant ses origines, le maître florentin se distingue des fondateurs de l'école à laquelle il appartient et des artistes qui, plus tard, en ont accru ou confirmé la gloire. Certes, les fresques de la chapelle del Carmine, si l'on apprécie uniquement la valeur philosophique et religieuse ou même la portée dramatique des intentions qu'elles traduisent, certes ces peintures, plutôt disertes que profondément éloquentes, ne révèlent pas une puissance de génie égale aux facultés inventives qu'attestent avec tant d'éclat les fresques de Santa-Maria-dell'Arena à Padoue, le *Triomphe de la Mort* au Campo-Santo de Pise, ou, à Rome, les voûtes de la Sixtine. A Giotto, à Orcagna, à Michel-Ange, le privilége des émotions que peut seule produire une force d'imagination absolue; à eux ou à leurs pareils, comme Dante et Shakspeare par exemple dans l'ordre poétique, le secret des inspirations souveraines, de ces grandes conceptions religieuses ou tragiques dont l'influence, infailliblement subie, remue jusqu'au plus profond

de nous-mêmes. Masaccio, lui, ne saurait avoir ni cette force pénétrante ni cet irrésistible ascendant sur notre cœur. Son lot est d'intéresser surtout l'esprit, d'éclairer le goût, de persuader la raison; il n'est pas de s'emparer bon gré mal gré de notre imagination et de la subjuguer de haute lutte.

A quoi bon, du reste, insister sur ces rapprochements ou même évoquer ces souvenirs? Pour assigner à Masaccio sa juste place dans l'école florentine et pour estimer à leur prix les œuvres qu'il a laissées, il n'est pas besoin de s'informer ailleurs qu'en face des monuments de l'art florentin lui-même et auprès des artistes dont le peintre de la chapelle del Carmine a tantôt suivi les traditions ou perfectionné les méthodes, tantôt déterminé les progrès. Or, s'il n'y a que justice à reconnaître l'action exercée sur lui par plusieurs de ses prédécesseurs ou de ses contemporains; si, par exemple, au point de vue de la vraisemblance dans l'imitation des physionomies ou des formes, il faut tenir compte des utiles enseignements fournis à Masaccio par quelques-uns de ses aînés, par Lorenzo Ghiberti entre autres [1]; si enfin l'on doit se rappeler que ce même Ghiberti et Paolo Uccello avaient découvert et fixé scientifiquement les lois de la perspective dont Masaccio devait faire à son tour une habile application, — n'est-il pas bien juste aussi de voir dans les fresques del Carmine l'origine et, à quelques égards, le modèle de bon nombre des œuvres qui ont suivi? On sait qu'à partir de la seconde moitié du XV[e] siècle la chapelle qu'avait peinte Masaccio devint, pour les apprentis de l'art quels qu'ils fussent, un lieu d'étude classique, une sorte de lycée où tous les futurs peintres ou sculpteurs travaillèrent successivement à acquérir un commencement d'expérience et à s'approvisionner de souvenirs. Vasari nous a donné la longue nomenclature des artistes diversement célèbres qui, avec ou après Léonard de Vinci et Michel-Ange, étaient venus dans leur jeunesse se former à cette école. Certes, à ne regarder qu'aux surfaces, à n'examiner que les apparences variées des ouvrages qu'ils ont produits à l'époque où ils étaient eux-mêmes passés maîtres, l'unité de leur éducation première ne se trahit pas tout d'abord; mais si l'on ne

1. Ghiberti, né en 1381, par conséquent vingt et un ans avant Masaccio, avait déjà terminé et mis en place la première de ses portes du Baptistère lorsque Masaccio entreprit la décoration de la chapelle del Carmine. Il y a lieu de penser même que le jeune peintre avait été l'élève du sculpteur, bien que le fait ne soit établi par aucun document positif. En tout cas on ne saurait guère admettre, avec Vasari et la plupart des écrivains qui se sont fait après lui les biographes de Masaccio, que celui-ci ait eu pour maître Masolino da Panicale, c'est-à-dire un artiste plus âgé que lui d'une année seulement.

s'en tient pas à ces dehors, si l'on cherche à pénétrer au delà de ces différences dans les manières, le lien secret qui rattache les uns aux autres tant de talents dissemblables à première vue ne tarde guère à se laisser deviner.

Pour les maîtres postérieurs à Masaccio, comme pour Masaccio lui-même, le réel n'est qu'un élément du vrai, une matière et, si l'on peut ainsi parler, une argile à modeler ce vrai que l'art a la mission de dégager et de définir; pour eux, comme pour lui, il s'agit bien moins de copier que de discerner, de faire le portrait littéral des hommes ou des choses que de reconnaître et d'exprimer la vie secrète qui leur est propre. Que le peintre de la chapelle del Carmine et le peintre des *Stanze* au Vatican aient à représenter leurs contemporains, l'un autour du pape dans la *Messe de Bolsène* ou dans l'*Héliodore*, l'autre auprès de saint Pierre et de saint Paul, ils apporteront tous les deux la même sincérité dans l'étude, les mêmes scrupules dans l'imitation des types placés devant leurs yeux; et pourtant ni l'un ni l'autre ne se borne à la simple transcription de ce qu'il voit. Comme tous les grands maîtres du XVI[e] siècle, mais, on le sait de reste, avec plus d'aisance et de bonne grâce qu'aucun d'eux, Raphaël, en reproduisant les formes d'un modèle, nous apprend surtout ce qu'il a senti à propos de ce modèle. Il renouvelle ainsi à sa manière, il achève, en proportion de sa clairvoyance personnelle et de son génie, la tâche que, près de cent années auparavant, Masaccio avait entreprise.

Masaccio a donc le mérite, non pas de s'être préoccupé le premier, ou de s'être préoccupé seul, comme on l'a dit, des réalités familières, mais d'avoir, mieux qu'aucun de ses prédécesseurs, compris les conditions en vertu desquelles ces réalités peuvent devenir dignes de l'art. C'est là le vrai sens de la réforme accomplie par le jeune maître pendant les dernières années de sa trop courte vie; c'est là ce qui fait de lui, sinon l'égal, au moins l'ancêtre des plus glorieux peintres de son pays. C'est à ce titre enfin que les œuvres qu'il a laissées, si restreint qu'en soit le nombre, méritent d'être comptées parmi les monuments les plus considérables de l'art italien et que, pour répéter une parole d'Ingres, « la chapelle des Brancacci doit être regardée et vénérée comme la maison paternelle des belles écoles et le berceau de la belle peinture ».

HENRI DELABORDE.



LES FRAGMENTS DE TARSE

AU MUSÉE DU LOUVRE



En m'occupant du classement des terres cuites de Tarse, pour les catalogues du Musée du Louvre, j'ai été amené à faire sur la technique, sur le style, sur l'âge de ces fragments, sur les principaux sujets qu'ils représentent, une série d'observations générales, qui permettront, je l'espère, d'assigner à la céramique de Tarse sa véritable place dans l'histoire de l'art. Je commencerai par rappeler en quelques mots la situation de cette ville célèbre, le rôle historique et religieux qu'elle a joué dans les temps antiques, pour expliquer dans quel milieu s'est formé l'abondante fabrique de petits monuments qui fait le sujet de la présente étude.

I.

Tarse, en Cilicie, passait pour l'une des plus antiques cités du monde. Quelques-uns la confondaient avec la célèbre Tharsis de l'Écriture; les légendes orientales disaient que c'était le premier point où la terre se fût séchée après le déluge; elles attribuaient la fondation d'une ville en ce lieu, à Sandan, l'Hercule assyrien, le même sans doute que les traditions ciliciennes associaient, sous le nom de Sandacos, à la déesse lunaire Pharnaké.

La situation était incomparable. Il faut se représenter la plaine maritime de la Cilicie, adossée au flanc du Taurus, traversée par le cours glacé, rapide et pourtant navigable du Cydnus, toute couverte de cultures et d'une riche végétation d'arbres fruitiers, véritable jardin sous

un ciel brûlant. Tarse s'étendait sur l'une et l'autre rive; on comparait ses habitants à des oiseaux aquatiques, groupés sur les bords du fleuve et s'enivrant de la fraîcheur de ses eaux. Et cette ville admirable était placée à peu de distance de la mer, vers le point où elle s'enfonce profondément entre les côtes de l'Asie Mineure et celles de la Syrie! On comprend qu'un pareil lieu soit devenu de bonne heure un centre d'échanges et de relations des plus importants entre les populations si diverses et si curieuses de ces régions antiques, Phrygiens, Leucosyriens de la Cappadoce, Sémites de la Syrie et de la Mésopotamie, Phéniciens, Cypriotes. Plusieurs traditions, et le nom d'Hypachéens porté d'abord par les habitants de la Cilicie, semblent attester aussi le mélange de certains éléments de race grecque ou pélasgique qui s'étaient portés, dès une haute antiquité, vers cet angle extrême de la Méditerranée.

La forte position stratégique de Tarse, sur le grand chemin de l'Asie centrale, entre les Portes Ciliciennes et les défilés de l'Amanus, devait aussi attirer de bonne heure l'attention des maîtres de l'Orient. D'après le témoignage très-sérieux de Bérose, ce fut Sennachérib, roi d'Assyrie, qui en fit, au VIIe siècle, une place de guerre de premier ordre, en l'entourant, suivant le système babylonien, d'un grand carré de murailles, coupé en deux par le fleuve. Il y avait bâti un temple, sans doute aussi un palais, et fait ériger sa propre image, portant une inscription en lettres chaldéennes, qui rappelait la fondation de la ville et la conquête du littoral sur les flottes grecques qui rôdaient dans ces parages. Peut-être ne faut-il voir qu'un souvenir populaire des mêmes faits dans la légende qui attribuait la fondation de Tarse au problématique Sardanapale. Le fameux bas-relief de pierre, τύπος λίθινος, que les compagnons d'Alexandre prirent plus tard pour le tombeau de ce roi fainéant et sur lequel ils croyaient le voir claquant des doigts en signe d'insouciant mépris, pourrait bien n'avoir été qu'une stèle royale, comme celles où les monarques assyriens aimaient à se faire représenter, dans leur costume sacerdotal, le bras droit levé, le pouce abaissé sur l'index, ce qui était chez eux un geste d'adoration.

Quelques archéologues ont préféré chercher l'origine de cette légende dans un autre monument, également asiatique, dont l'existence à Tarse nous est attestée par les monnaies, jusque sous les empereurs romains [1]. C'est la figure d'un dieu, en costume assyrien, le carquois à l'épaule, debout sur une sorte de chimère ou de lion cornu : tels se montrent souvent, portés par des animaux symboliques, les dieux des cylindres

1. Voir la figure 1.

et ceux que l'on trouve, en plusieurs endroits, sculptés sur les rochers, depuis le fond de l'Assyrie jusqu'à la Cappadoce. Le dieu de Tarse porte d'une main la hache à deux tranchants, avec une couronne rayonnante, et tient l'autre bras levé au-dessus de sa tête, geste significatif, que l'on retrouve chez l'Hercule égypto-phénicien d'Erythres, chez l'Adad solaire d'Héliopolis, et que l'on peut faire remonter, par une filiation historique bien établie, jusqu'à l'Ammon-Générateur des Égyptiens [1]. Quel que soit le rapport de ce geste avec celui du Sardanapale de la légende, c'est au



1. — MONNAIE DE TARSE.

moins avec vraisemblance que les mêmes savants ont cru reconnaître dans la figure des monnaies l'Hercule-Sandan, associé aux origines mythologiques de la ville de Tarse. Il est certain que les habitants célébraient tous les ans la fête d'Hercule par le rite syrien de l'embrasement





2 A 3. — MONNAIES DE TARSE.

d'un grand bûcher; et les monnaies encadrent ordinairement l'image du dieu monté sur la chimère, dans une pyramide, que l'on a prise, à tort ou à raison, pour ce bûcher sacré. On sait aussi que l'un des principaux prêtres de Tarse, et sans doute le principal, qui portait le titre de *stéphanéphore* et qui se trouvait investi d'une autorité pouvant dégénérer en tyrannie politique, était le prêtre d'Hercule. Enfin ce dieu, comme l'Hercule Ἀρχηγέτης de Tyr, le Melkarth Baal-Tsour, était réputé le maître, ἀρχηγός, de la cité.

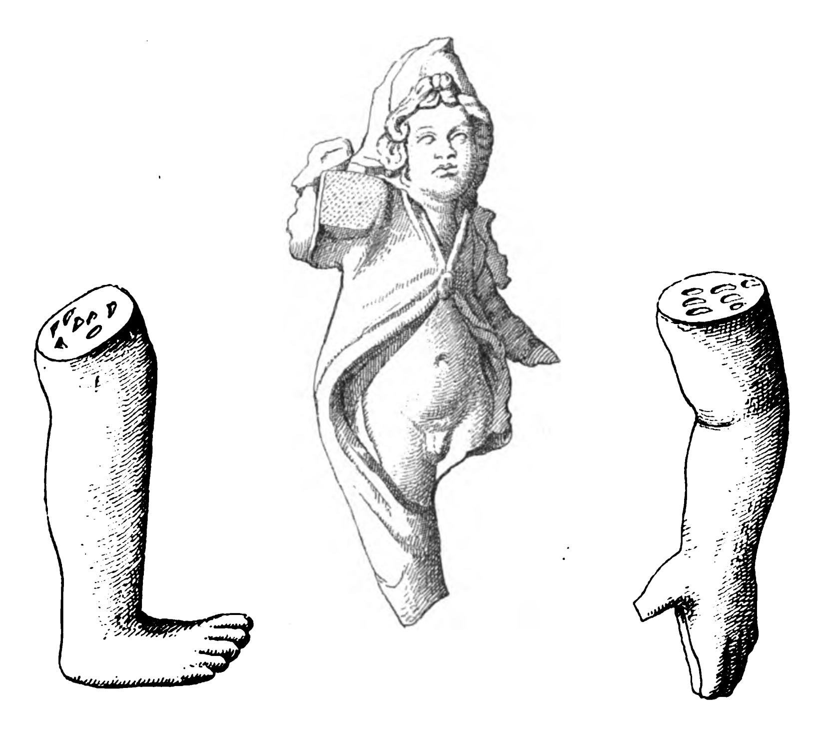
1. Macrobe décrit ainsi le geste du dieu d'Héliopolis en Syrie : *Dextra eleveta, cum flagro, in aurigæ modum.*

Dès le temps de la domination des Perses, il est curieux de voir l'art grec s'introduire dans ce milieu oriental et y supplanter l'art asiatique. Les monnaies de Tarse à légendes phéniciennes représentent alors, sous le nom de *Baal-Tars,* le principal dieu de la cité, comme un Zeus hellénique, trônant et demi-nu, et lui mettent seulement à la main, pour le distinguer du dieu grec, une grappe de raisin et un grand épi[1]. Ce symbolisme agricole et solaire n'était pas étranger à la mythologie sémitique : l'Adad syrien portait des épis de blé ; le Dagon phénicien était considéré comme un *Zeus Arotrios*. Sur le revers des mêmes monnaies, on retrouve aussi parfois le dieu qui lève le bras, figuré à la manière grecque, nu, debout, sous des formes herculéennes, mais nettement désigné comme une divinité, par le *thymiatérion* placé devant lui et par la présence d'un second personnage dans l'attitude de l'adoration[2]. Ces dieux hellénisés et le dieu oriental monté sur le lion ne formaient-ils qu'une seule et même divinité? On serait assez porté à le croire, quand on connaît la prédominance exclusive que les religions syrienne et phénicienne accordaient dans chaque ville à un dieu principal, patron de la cité. Cependant la question est encore loin de pouvoir être résolue scientifiquement. Le surnom de *Baal-Tars* ou de *Seigneur de Tarse* ne nous fournit pas sur ce point une détermination plus précise que celui de *Baal-Tsour* appliqué à l'Hercule Tyrien ou celui de *Baalath-Gébal* à la Vénus de Byblos. De la même source est issu sans doute le *Zeus Tersios,* mentionné à Tarse par Ératosthènes, au temps des Séleucides.

D'autre part, on ne peut douter que ces antiques représentations orientales, interprétées par les Grecs selon leurs propres idées, n'aient contribué à la formation des légendes qu'ils localisèrent sur cette côte de l'Asie Mineure. Le dieu, debout sur un animal chimérique, a été pris facilement pour un dompteur de monstres, comme Hercule, Persée ou Bellérophon, dont les trois noms sont justement rattachés aux prétendues origines grecques de Tarse. Il en est de même du caractère agricole du Baal-Tars : ce dieu tenant des épis, associé à quelque déesse lunaire, suffisait pour faire naître la tradition incohérente de la fondation de Tarse par les compagnons argiens de Triptolème, égarés à la recherche de la vache Io. Cette fable, adoptée par Strabon, paraît du reste se relier surtout à la fondation d'Antioche et à la prétention qu'avaient les Séleucides d'avoir colonisé, dans leur nouvelle capitale, je ne sais quels descendants du semeur éleusinien. Les monnaies de Tarse, de cette époque,

1. Figure 2.
2. Figure 3.

portent souvent comme surfrappe l'image d'une vache, avec le nom d'Io en lettres grecques. C'est aussi après la conquête d'Alexandre que la même ville émet une belle et rare monnaie d'argent, à légende hellénique, portant d'un côté la tête d'une Héra diadémée, et de l'autre Hercule étouffant le lion. La numismatique et la mythologie de l'ancienne Tarse présentent toute une série de faits archéologiques d'un grand intérêt



4 A 6. — PIÈCES DÉCOLLÉES A LA CUISSON.

pour l'étude des antiques rapports entre l'Orient et l'Occident; il était naturel de les rapprocher ici, sans vouloir en tirer aucune conclusion prématurée.

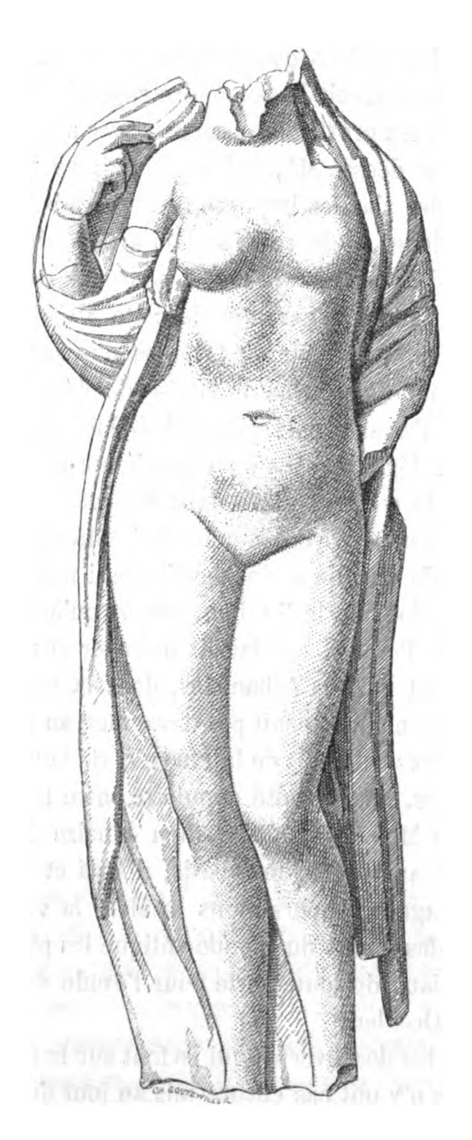
II.

L'existence d'un atelier grec de monnayage n'est pas un fait dont il soit permis de tirer des conséquences très-étendues. Cependant, sous les satrapes du grand roi, qui furent parfois des Grecs d'Asie, comme Xénagoras d'Halicarnasse, dont parle Hérodote, ou des rois tributaires, comme Syennésis et sa femme Epyaxa, tout porte à croire que l'immigration commerciale et industrielle avait déjà formé à Tarse un premier noyau de

colonisation hellénique, au milieu d'une population très-disposée, par d'anciennes affinités, à subir l'ascendant de la civilisation nouvelle. Il est probable que les Hellènes étaient largement représentés parmi ces marchands de l'agora, qui restèrent seuls à Tarse, lors du pillage de la ville et du palais par les troupes grecques du jeune Cyrus. Après la conquête du pays par Alexandre, qui fut contraint, comme on sait, de faire un séjour prolongé à Tarse, après sa baignade imprudente dans le Cydnus, les Séleucides et surtout Antiochus Epiphanes n'eurent qu'à seconder un mouvement naturel, pour faire une cité grecque de l'antique capitale de la Cilicie. L'hellénisme, à mesure qu'il s'avançait en Asie, gagnant de ville en ville, produisait comme une succession de renaissances locales, où il se ravivait et se retrempait sans cesse. Ces intelligentes populations orientales, jalouses de s'être laissé devancer par les races plus jeunes de l'Occident, se précipitaient l'une après l'autre, avec une ardeur toute neuve, dans la voie ouverte. On ne connaît pas assez la part considérable que Tarse prit à ce travail de transformation. Déjà, sous les rois de Syrie, elle fournit aux lettres grecques un premier tribut d'hommes remarquables. Mais ce fut surtout après l'apaisement de la grande perturbation causée par la guerre des Pirates, qu'elle devint un des principaux foyers de l'hellénisme et la grande ville savante de l'Orient asiatique. Au siècle d'Auguste, ses écoles encyclopédiques, fréquentées par une studieuse jeunesse indigène, étaient tenues pour supérieures même à celles d'Alexandrie et à celles d'Athènes ; elles produisaient en abondance des maîtres habiles, surtout des philosophes, qui allaient porter leur science au dehors. Rome, nous dit Strabon, était pleine de ces maîtres de Tarse, qui firent l'éducation de plusieurs illustres Romains de la fin de la République, d'Auguste lui-même et de plusieurs membres de la famille des Césars. S'ils n'eurent pas la haute originalité des grands hommes du siècle de Périclès, ils contribuèrent à conserver au génie grec cette longue vitalité, cette égalité soutenue, qui lui permirent d'achever l'éducation de Rome et de s'établir fortement, d'un autre côté, jusqu'au cœur de l'Asie.

L'antique et florissante ville de Cydnus n'eut peut-être jamais une époque de plus grande splendeur. Jules-César la visita, comme autrefois Alexandre; Marc-Antoine en fit un moment le centre de son gouvernement d'Asie, et c'est là qu'il célébra, avec Cléopâtre, les fameuses noces du nouveau Bacchus et de la nouvelle Aphrodite. Dirigée successivement par plusieurs des hommes remarquables qu'elle avait produits et qui lui rapportaient de Rome les bienfaits de la faveur impériale, elle obtint tous les priviléges d'une cité libre et plus tard le titre de métropole.

L'esprit grec y était alors si dominant et si exclusif que les habitants, comme on le voit par les discours de Dion Chrysostome, semblaient avoir oublié la gloire de leurs origines orientales et n'aimaient plus à



7. — APHRODITE VOILÉE

entendre parler que d'Hercule, de Persée, d'Apollon, d'Athéné, comme de leurs héros fondateurs et de leurs dieux nationaux.

Cependant, sous les dehors de la vie grecque, le vieux fond asiatique

subsistait très-vivace. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux tout autour de Tarse et de voir, à la même époque, les cultes orientaux partout florissants dans leurs vieux sanctuaires. Nous savons que, sous l'empire, le centre principal de la religion syrienne, le temple de la grande déesse Atergatis, à Bambyce, n'était pas moins fréquenté par les Ciliciens que par les Syriens eux-mêmes. Au nord, dans une profonde gorge du Taurus, on trouvait le sanctuaire cappadocien de Comana, avec son prêtre-roi, avec ses prostituées sacrées, avec son peuple d'hiérodules et avec son étrange déesse Mâ, qui repoussait avec une horreur toute sémitique l'usage des viandes impures : le syncrétisme gréco-romain en avait fait une Bellone; il la représentait armée du bouclier et de la massue, mais en lui laissant sur la tête la couronne de rayons des déesses sidérales de l'Asie. Proches parentes de cette divinité guerrière étaient sans doute la prétendue Athéné de Tarse et une autre Athéné que l'on adorait près de la mer, sur la haute falaise de Mégarsos. Plus loin dans l'intérieur, à Zéla, l'Anaïtis persique et babylonienne ne prenait même plus la peine de se déguiser sous un nom d'emprunt. L'Apollon, dont on lavait tous les ans le couteau sacré dans les eaux du Cydnus, le même dieu peut-être que nous voyons sur les médailles impériales de Tarse, soulevant un faon de chaque main, devait aussi ressembler au sauvage Apollon Cataonien, dont parle Strabon, plutôt qu'à celui de Delphes ou de Délos. L'artémis Pérasia, qui faisait marcher ses prêtresses sur des charbons ardents, et le Zeus Asbamaios, dont la source sacrée empoisonnait les parjures, n'appartenait pas davantage au panthéon classique. Sans parler des autres religions de la Phrygie, de la Carie, de la Phénicie et de l'île de Chypre, une divinité populaire entre toutes dans la région moyenne de l'Asie Mineure était le dieu lunaire Mên ou Pharnakès, étroitement associé aux cultes de Sabazis, d'Atys et de Bélus. Au milieu d'un pareil entourage de superstitions locales, la ville de Tarse restait certainement l'un des points du monde antique les plus riches en monuments et en matériaux de toute sorte pour l'étude des anciens rapports entre l'Orient et l'Occident.

De là l'intérêt des découvertes qui se font sur le sol de cette curieuse ville. Si les fouilles n'y ont pas encore mis au jour des débris importants de l'antiquité asiatique, c'est probablement qu'elles n'ont pas atteint les couches profondes où ils reposent. En revanche, des gisements considérables de terres cuites brisées sont venus offrir aux archéologues un sujet de recherches des plus instructifs. Ces frêles débris n'attestent pas seulement, en effet, que l'art et que la littérature de la Grèce ont fleuri ensemble à Tarse et brillé d'un même éclat : en les étudiant de près,

l'observateur attentif ne tarde pas à reconnaître que, sous les formes charmantes de la beauté hellénique, ils portent encore des traces nombreuses d'une civilisation différente et d'une antiquité plus reculée.

III.

C'est vers la fin de 1852 que M. Victor Langlois, connu par différents travaux de numismatique orientale, fut chargé d'une mission archéologique en Cilicie et dans la Petite-Arménie. Pendant son séjour à *Tarsous*,



8. — ARIADNE-APHRODITE DE TARSE.

ayant été informé qu'il existait, sous la colline de *Kusuk-Kolah*, plus exactement *Gueuslu-Kalah* ou *Fort du Belvédère*, près des murs de l'ancienne Tarse, une mine abondante de fragments antiques, il y fit pratiquer des fouilles en plusieurs endroits, avec l'assistance de M. Mazoillier, vice-consul de France. Ce fut l'origine de la remarquable collection de fragments de terre cuite envoyée l'année suivante, par les deux auteurs de la découverte, pour être offerte au Musée du Louvre.

Dès l'année 1845, un agent anglais, M. William Barker, avait tiré d'un autre point de la même colline, distant de 60 mètres des fouilles de Victor Langlois, un millier de fragments du même style et du même caractère. Il les a fait connaître, seulement en 1853, sous le titre de *Lares and Penates*, dans un ouvrage illustré d'un grand nombre de

figures, accompagné d'observations techniques par un céramiste de profession, M. Abington, et d'un excellent résumé de M. Birch. Ces premières fouilles, dont les résultats ont enrichi le ***British Museum***, offre, avec les découvertes de Victor Langlois, un terme de comparaison des plus instructifs.

D'après Victor Langlois, le monticule ou, comme il l'appelle, le tumulus de Gueuslu-Kalah, est une suite de hauteurs échelonnées du nord-ouest au sud-est de Tarse, mais isolées au milieu de la plaine du Cydnus, où elles ne forment qu'un renflement local, longeant au sud les anciens murs et aboutissant, par une pente presque insensible, à la porte de Mersine. M. Barker, d'un autre côté, décrit le lieu de sa découverte comme une colline, appuyée jadis contre l'ancienne muraille, dont la démolition pierre par pierre a fini par mettre à nu une section de terrain au milieu de laquelle se trouvaient les terres cuites.

Les opinions sont très-partagées sur la nature et sur l'origine du dépôt qui nous a rendu tant de charmants débris de l'art antique. La première impression de M. Barker fut que cet entassement avait été formé par des rebuts de fabrique, et qu'il marquait le voisinage du quartier des potiers, du céramique de l'ancienne Tarse. Bientôt cependant, croyant observer que les fragments ne présentaient pas de défauts de fabrication et que plusieurs objets, lampes, réchauds, brûle-parfums, portaient des traces manifestes d'usage, il suivit M. Abington dans un système plus recherché et plus conforme aussi peut-être aux préoccupations dominantes du public anglais : ces figurines mutilées étaient des idoles brisées, les dieux pénates des Tarsiens, détruits par eux lors de leur conversion au christianisme. M. Birch croit aussi à une accumulation de débris; mais il pense qu'elle a pu se former à la longue, dès le paganisme, par le rejet et par le renouvellement des nombreuses figurines votives qui finissaient par encombrer les temples.

Le sentiment de Victor Langlois est tout différent. Pour lui, l'étendue de ce champ de débris sur une longueur d'environ 400 mètres, les restes d'ossements qui s'y trouvent parfois calcinés et mêlés à des cendres, les nombreuses briques cimentées, qu'il considère comme des fragments de tombeaux (sans avoir toutefois rencontré en place aucune de ces sépultures), démontreraient que le Gueuslu-Kalah n'est autre chose qu'un vaste tumulus, l'antique nécropole de l'ancienne Tarse, fouillée et bouleversée par les musulmans, surtout à l'occasion de la reconstruction des fortifications de Tarse au moyen âge.

IV.

En face de ces opinions contradictoires, le mieux est de s'adresser aux monuments mêmes et de voir s'ils n'ont pas aussi quelque réponse à donner. Remarquons d'abord que toutes les terres cuites de Tarse ont été retrouvées à l'état de fragments ; parmi les nombreuses pièces données au Louvre, il n'y a qu'un très-petit nombre d'objets qui soient à peu près intacts. Elles devaient même être déjà brisées, avant d'avoir été déposées à la place où la pioche les retrouve aujourd'hui ; autrement on en aurait un plus grand nombre de morceaux dont les cassures se



9. — ARIADNE-APHRODITE,
avec les attributs de la déesse Syrienne.

rajustent, ce qui n'arrive presque jamais, suivant une observation déjà faite par M. Birch au sujet de la collection Barker. Le nombre des têtes est surtout hors de proportion avec celui des autres débris. Mais on ne peut en tirer aucune conclusion, sinon que la rotondité de cette partie presque pleine la rend assez résistante, tandis que le reste se détruit facilement ou se réduit en éclats minuscules, qui échappent à l'attention des fouilleurs.

Le fait le plus significatif pour la solution du problème qui nous occupe, c'est la présence, parmi les terres cuites de Tarse, de plusieurs pièces qui certainement n'ont jamais été terminées. M. Barker a soutenu le contraire pour sa collection ; mais on pourrait lui montrer facilement, par ses propres descriptions, qu'il a laissé passer, sans les reconnaître, des morceaux qui ont ce caractère. Pour nous en tenir aux terres cuites

du Louvre, je signalerai surtout quatre figurines d'un mouvement très-animé : une Victoire, un Cocher du Cirque et deux Génies en costume phrygien, représentés comme volant ou comme enlevés dans les airs [1]; au ras de leurs épaules on voit des sections nettes, sans aucune trace de trous ni d'agrafes pour des bras mobiles. La vivacité de l'attitude empêche que l'on ne songe à des hermès; je ne crois pas non plus qu'il y ait lieu de ressusciter le prétendu Bacchus manchot du Dr Braun. Comme contre-partie, les fouilles de MM. Langlois et Mazoillier ont produit un assez grand nombre de bras détachés et moulés à part, qui sont aussi coupés net à la jonction de l'épaule; dans quelques cas, les plans de section ont été piqués d'un ou plusieurs trous avec la pointe du même instrument tranchant, comme pour faciliter le collage de ces parties [2].

Les observations qui précèdent sont d'autant plus intéressantes qu'elles nous font prendre sur le fait les procédés de fabrication employés dans les ateliers de Tarse. Allez de nos jours à Naples, à Rome, surtout pendant les fêtes du *Persepio*, où il se fait un grand débit de figurines pour l'ornement des crèches, c'est encore ainsi que vous verrez les ouvriers fabriquer sous vos yeux leurs petites images, avec une prestesse merveilleuse. Ils moulent d'abord le corps, puis ils forment à part, dans d'autres petits moules, les bras, les jambes et toutes les parties trop détachées. Se servant ensuite de leur couteau, un vulgaire eustache, ils tranchent à vif les plans de rencontre et les piquent, afin que la soudure puisse lier plus intimement les deux surfaces. Cette soudure se fait simplement avec de la terre délayée ou barbotine. La cuisson suffit alors pour produire l'adhérence. Les mêmes procédés exactement nous sont révélés par les terres cuites de Tarse. On y rencontre encore fréquemment, comme pièces détachées, des avant-bras, des pieds, des ailes, des pattes d'animaux, comme la jambe de cheval que M. Barker prend pour une jambe votive, image des chevaux que l'on sacrifiait au Soleil. Les attributs, rhythons, cornes d'abondance, se montrent souvent aussi moulés séparément, parfois avec les mains qui les tiennent, preuve qu'ils étaient préparés pour se rattacher à des figures déterminées.

Il reste cependant une objection grave en apparence. Comment se fait-il que des pièces incomplètes, dont l'ajustement ne pouvait se faire que sur la terre crue encore humide, se trouvent cuites séparément et avant tout assemblage? Cela paraît extraordinaire et inexplicable. On peut alléguer sans doute la négligence et la précipitation des ouvriers chargés

1. Figure 4.
2. Figures 5-6.

de placer les figures dans le four; mais il serait étonnant qu'une distraction aussi grossière se fût reproduite un aussi grand nombre de fois. Voici l'explication que je proposerais. Il pouvait arriver parfois que la terre des figurines fût déjà sèche au moment de l'assemblage, ou que la barbotine employée pour la soudure fût trop claire; au premier feu,



10. — BACCHUS ENFANT,

avec les attributs d'Horus.

l'évaporation détachait et faisait tomber les pièces insuffisamment collées; elles cuisaient séparément, et, comme il était alors impossible de les réunir, on les jetait au rebut. Cela n'est pas, du reste, une pure hypothèse. La collection du Louvre possède un torse de jeune homme, sur le flanc duquel on voit distinctement la partie antérieure d'une serre d'aigle; le dos porte en outre un léger bourrelet, auquel se rajuste exactement une queue d'oiseau moulée à part, appartenant à la même collection. Ce

sont les traces d'un commencement d'adhérence : cette figure devait faire partie d'un groupe de Ganymède enlevé par l'aigle.

Il y a là une réunion de faits qui montrent combien M. Barker a eu tort d'abandonner sa première opinion, qui était de toutes la plus voisine de la vérité. Les exemples que j'ai signalés, et surtout la présence des pièces manquées à la cuisson, prouvent avec toute évidence que les fragments de Tarse ne sont et ne peuvent être que des rebuts de fabrique. Le *Gueuslu-Kalah*, au moins dans les parties fouillées, est un véritable *monte testaccio*, un lieu où l'on entassait les débris, parmi lesquels les tessons rejetés par les potiers et les modeleurs formaient surtout des amas considérables. Il n'était pas même nécessaire pour cela que les figurines présentassent des défauts de fabrication ; il devait s'en briser une certaine quantité, d'abord au four, puis dans l'atelier ou dans la boutique, même après qu'elles étaient déjà peintes pour être vendues. Si, parmi ces fragments, il se trouve quelques vases qui paraissent avoir servi, quelques lampes dont le récipient est imprégné d'huile et le bec noirci par la fumée, c'est que diverses raisons ont pu faire jeter d'autres objets sur de pareils tas de décombres ; d'abord, sans parler de la nécessité d'essayer certaines pièces, les potiers eux-mêmes devaient être les premiers à se servir de leurs produits, et il est probable qu'ils ne s'éclairaient pas avec d'autres lampes que celles qu'ils fabriquaient. Cette accumulation n'en est pas moins une preuve de l'énorme consommation qui se faisait, dans l'antiquité, des figurines de terre cuite, pour les temples, pour les tombeaux, pour les chapelles intérieures des maisons, et aussi sans doute à l'occasion de certaines grandes panégyries religieuses, notamment pour cette fête annuelle du bûcher d'Hercule, dont nous avons parlé.

V.

A ces premières observations il convient d'ajouter quelques renseignements sur les autres caractères de la technique dans les terres cuites de Tarse. On peut dire, en général, que les modeleurs de Tarse usent de procédés de fabrication perfectionnés. L'argile qu'ils emploient est fine, serrée, homogène, sans paillettes brillantes. La pâte en est longue et paraît avoir été soigneusement pressée en feuilles avec le rouleau, ce qui lui a communiqué une cohésion particulière. La cuisson a donné à ces figures une densité assez grande pour qu'elles ne se rayent pas facilement à l'ongle et prennent même parfois à la surface un léger poli. Il y en a de deux couleurs, quelques-unes d'un blanc jaunâtre, le

plus grand nombre d'un beau rose orangé. Le moulage se fait à deux coques. La face postérieure, ordinairement lisse, et percée, comme à l'emporte-pièce, d'un trou d'évent circulaire, est toujours très-bombée : cette convexité du revers est un des caractères distinctifs des figurines de Tarse et contribue à leur donner quelque chose de la force élastique qui fait la solidité des vases.

On remarque aussi que les modèles étaient très-habilement disposés



11. — HERCULE DE TARSE, bacchique et solaire.

pour restreindre autant que possible l'emploi des parties rapportées. Des voiles, des draperies flottantes garnissent les fonds, soutiennent la figure et lui forment comme un champ, sur lequel elle s'enlève réellement en bas-relief. Les têtes, les bases creuses sont moulées d'une seule pièce avec le corps. Les retouches à la pointe, les ornements rajoutés ou pastillages, d'un usage courant dans l'ancienne fabrique grecque, deviennent ici l'exception. Toutes les fois cependant que l'ajustement de quelques pièces de rapport est nécessaire, il se fait, ainsi que nous l'avons vu, par la simple juxtaposition de deux sections humides, non par l'insertion d'un tenon conique, qui entraîne toujours un certain remaniement

de l'épreuve. Beaucoup de fragments paraissent avoir été peints; mais, par suite de la dureté même de la surface, l'enduit coloré n'a pas généralement bien tenu.

Ces caractères s'écartent du système suivi par les ateliers de la Cyrénaïque et surtout par ceux du Tanagre; il se rapprochent davantage des procédés employés par l'ancienne fabrique grecque de Chypre; on ne les retrouve en Grèce qu'à une époque relativement récente. L'industrie a simplifié le travail et l'a rendu plus expéditif; l'art n'intervient plus que dans la fabrication du premier modèle. Ce premier modèle une fois créé et terminé jusque dans les moindres détails par un artiste de profession, il suffit d'un ouvrier soigneux, d'un manœuvre exercé, pour tirer rapidement et avec une régularité presque mécanique une quantité d'épreuves excellentes. La finesse du moule et la vivacité de l'empreinte, qui sont poussées, dans la fabrique de Tarse, à un point de perfection remarquable, dispensent de tout travail complémentaire. Le métier y gagne, mais l'art y perd certainement. On n'a plus les combinaisons variées, la franche saillie ni la liberté d'allure des terres cuites de ronde bosse. C'est aussi la suppression de ces ouvriers-artistes, dont la touche vive et individuelle faisait de chaque pièce sortie de leurs mains une œuvre quasi originale.

Le style des figures s'accorde avec les procédés de la technique pour marquer une date relativement avancée dans l'histoire de l'art. La fabrique de terres cuites de Tarse n'a pas de passé. Sans liens avec l'ancienne fabrique orientale dont nous n'avons retrouvé qu'un seul spécimen parmi les fragments du Louvre, elle apparaît brusquement, lorsque l'art grec a déjà franchi non-seulement tous les degrés de l'archaïsme, mais encore dépassé la période de haute inspiration que l'on caractérise par le nom d'époque du grand style. Les plus belles figures, même l'admirable Aphrodite, qui est la perle de la collection, présentent ces proportions élancées, cette alternance des contours, où l'on reconnaît les conventions savantes de l'école de Lysippe[1]. On notera aussi dans certaines têtes un type particulier de beauté hautaine, le nez droit et court, le sourcil sévère, l'œil un peu dilaté, la bouche abaissée. L'expression héroïque ou divine est rendue par une légère contraction de traits, qui touche au dédain et à la colère. Ce sont des caractères que l'on commence à rencontrer dans l'art grec sur les monnaies d'Alexandre et de quelques-uns de ses successeurs. C'est aussi un signe d'époque que le goût, moins sculptural que pittoresque, pour les grandes et larges cou-

1. Figure 7.

ronnes, qui donnent aux figures une noblesse un peu théâtrale.

En résumé les ateliers de modelage de Tarse relèvent de la florissante



12. — MEN-ATYS,

servant de brûle-parfums.

école de sculpture qui, sous les princes macédoniens et jusqu'au deuxième siècle de l'empire romain, soutint en Asie Mineure, avec une remarquable continuité, les traditions de l'art grec, et produisit en abondance l'excellente

statuaire antique qui peuple en partie nos musées. Rhodes, Tralles, Pergame, Éphèse, Aphrodisias de Carie, en furent les centres les plus connus. Nous rencontrons justement parmi nos débris de terre cuite deux fragments de petites figures qui reproduisaient le célèbre groupe rhodien de Laocoon. Quelques têtes de dames romaines, coiffées à la mode du temps de Trajan, sont encore d'une exécution habile et soignée, bien qu'elles soient de beaucoup inférieures aux meilleures figurines de la collection[1]. Cette longue fécondité de l'art grec en Asie correspond exactement à la postérité prolongée que nous avons signalée dans les écoles littéraires et philosophiques de Tarse.

VI.

Comme les figurines se sont trouvées brisées avant tout emploi et que d'autre part on ne sait rien de positif sur les usages funéraires de la Cilicie, il est impossible de déterminer dans quelle proportion elles servaient pour les temples ou pour les tombeaux. Ce que l'on peut affirmer, c'est que les sujets qu'elles représentent sont, à de rares exceptions près, des sujets religieux. Le symbolisme mythologique reparaît ici avec des formes précises et se montre avec évidence. Il est très-intéressant pour la science de pouvoir dresser sous ce rapport le bilan d'une découverte dont le produit tout entier est venu entre nos mains, en faisant en ligne de compte même les doubles et les nombreuses pièces de rebut qui ne sont pas exposées.

On ne constate pas d'abord sans quelque étonnement que cette mythologie des terres cuites n'est pas du tout d'accord, pour l'importance relative des différents dieux, avec la hiérarchie officielle du panthéon grec et romain : elle déroute même en partie les calculs fondés sur les cultes locaux. Qui le croirait? parmi les nombreux fragments rapportés de Tarse, on ne trouve pas une seule figurine de Zeus; dans cette masse de débris, poussière de dieux, le maître de l'Olympe n'est représenté que par un seul petit masque décoratif, ornant le coin d'un brûle-parfums. Posidon n'est pas mieux partagé que son frère. Des déesses considérables, Héra, Artémis, manquent à l'appel. On compte quelques images d'Apollon Citharède, d'Hermès et surtout d'Athéné. Le cycle de Déméter, ordinairement si fécond, ne fournit lui-même que des représentations rares et incertaines. A Tarse plus que partout ailleurs, les mille petites idoles façonnées par la main des potiers représentent surtout

1. Figure 14.

les grands cultes populaires et en quelque sorte universels de l'antiquité païenne, les cultes enthousiastes et orgiastiques d'origine orientale, dont la propagande incessante finit par changer l'ancien ordre des dieux et par modifier, en s'y mêlant, jusqu'aux religions des cités.

Le dieu préféré est ici Bacchus, représenté comme dieu adulte et plus souvent encore comme dieu enfant[1]. Son culte envahit tous les autres. On voit surtout des insignes de son thiase, la couronne de lierre ou de



13. — MEN-ATYS,
avec les attributs de Bacchus enfant et d'Éros.

vigne, devenir une marque de ralliement, sous laquelle les anciennes divinités orientales se reconnaissent, se groupent et prennent, en devenant des dieux bacchiques, une place de premier ordre dans le panthéon nouveau. A côté de Bacchus, Aphrodite est représentée avec une prédilection toute particulière. L'effort religieux du temps est visiblement de rapprocher, d'unir ces deux divinités favorites, et lorsque, dans la même ville de Tarse, Antoine et Cléopâtre célébrèrent les noces de Bacchus et d'Aphrodite, ils ne firent que réaliser pour leur propre compte un rêve mythologique qui était dans l'esprit de tous. Sous cette inspiration, à côté des anciennes formes de la déesse, les modeleurs de Tarse créent un type mixte, une Ariande-Aphrodite, couronnée de lierre,

1. Figure 10.

sous laquelle se cache quelque grande divinité locale, la *baalath* de Tarse, réunissant tour à tour à ces emblèmes la haute coiffure de Cybèle et de Perséphone, les rayons dirigés en haut, *radii sursum versum reclinati*, de la Déesse Syrienne ou la corne d'abondance d'Isis et de Tyché[1]. C'est aussi en faisant rayonner autour de sa tête la couronne de Bacchus, qu'Hercule se transfigure et devient l'Hercule oriental, le grand dieu solaire, patron de la cité, dont l'image se rencontre plus fréquemment que toutes autres parmi nos fragments[2].

Un autre groupe nombreux est celui des jeunes dieux en costume phrygien, comme Mên ou Atys, que nous voyons également, parés du



14. — COIFFURE ROMAINE.
du temps de Trajan.

mystique feuillage, chercher à s'identifier avec le Bacchus enfant ou avec la forme plus complexe de l'Éros bacchique[3]. Enfin, dans une série de figurines, dont quelques-unes sont encore d'une bonne exécution, les mêmes symboles s'associent communément à ceux du petit dieu égyptien Harpocrate ou Horus enfant[4].

Il est juste de dire que l'art grec, en Asie, se trouva amené de bonne

1. Figure 7. — Pour l'Ariadne-Aphrodite, comparer les figures 8, 9 et la vignette qui termine l'article.

2. Comparez la figure 11 et la vignette placée au commencement de l'article.

3. Figures 4, 12 et 13. — Dans ces figures je considère les ailes recourbées ou recoquevillées, comme une interprétation grecque du croissant, placé par les Orientaux derrière les épaules du dieu Men ou Men-Atys *(Atys Menotyrannus)*.

4. Figure 10.

heure au syncrétisme dans les représentations, par la nécessité de traduire le caractère complexe des divinités orientales. Les artistes qui composaient des modèles pour la fabrique de Tarse ont exécuté ces combinaisons d'attributs avec un goût et un charme d'invention encore tout helléniques; ils y ont trouvé des motifs nouveaux pour rajeunir les types consacrés, et quelques-unes de leurs conceptions en ce genre comptent assurément parmi les plus élégantes et les plus originales qu'ait produites l'ancienne céramique. L'association des emblèmes disparates des dieux égyptiens aux symboles bacchiques est un signe plus grave et marque une altération du goût déjà beaucoup plus avancée.

Pour tout résumer en quelques mots, la fabrique de Tarse est une fabrique grecque, implantée en Cilicie au plus tôt sous les Séleucides. Elle représente déjà, mais avec une supériorité remarquable, la troisième époque de l'industrie des terres cuites. Par toutes les raisons de technique, de style, de symbolisme, que nous avons énumérées, on ne se tromperait peut-être pas de beaucoup, en faisant coïncider la période la plus florissante de ces ateliers, avec la brillante renaissance des lettres et des arts, qui signale dans l'Orient grec, aussi bien que dans l'Italie hellénisée, le dernier siècle avant notre ère.

LÉON HEUZEY.



MUSÉE DE LILLE

LE MUSÉE WICAR

(PREMIER ARTICLE)



Au centre même des galeries de peinture de la ville de Lille, à l'intersection des deux ailes du musée, une porte, qui ne s'ouvre, le dimanche et le jeudi exceptés, que sur la demande expresse des visiteurs, donne accès dans quatre salles d'apparence fort simple et tenues avec une minutieuse propreté. Ces salles sont largement éclairées par des jours de côté, les fenêtres étant d'ailleurs garnies de stores mobiles, de telle sorte que l'excellence de ces salles est tout entière dans leur belle et égale lumière. C'est là que se trouve conservé avec un soin jaloux et classé méthodiquement l'un des plus précieux trésors de la France et la gloire de notre grande cité flamande, l'admirable collection

de dessins et d'objets d'art connue dans l'Europe artiste sous le nom de *Musée Wicar.*

Il convient de dire d'abord quelques mots de la façon dont cette collection fut formée et dont elle devint la propriété de la ville; il convient aussi de dire ce que fut le peintre Wicar.

Jean-Baptiste Wicar naquit à Lille, le 22 janvier 1762, en la paroisse Sainte-Catherine. Jusqu'à l'âge de onze ans, il aida son père, obscur artisan, dans son état de maître menuisier-ébéniste. Il importe peu de savoir comment se déclara sa vocation et de rechercher si l'anecdote renouvelée de Corrège, que l'on raconte à ce sujet, est, oui ou non, apocryphe; ce qu'il y a de certain, c'est qu'au début de l'année 1773 il quitta la scie et le rabot, et que, grâce à la protection d'un certain M. d'Hespel, il commença à fréquenter assidûment et avec profit les écoles publiques de dessin où il se signala tout d'abord à l'attention de ses maîtres par son ardeur et ses dispositions, surtout par une extrême facilité de main. A dix-huit ans, il avait déjà copié plusieurs tableaux du musée, — du moins de ce qui constituait alors le musée, — et la ville de Lille l'envoyait à ses frais à Paris pour y continuer ses études. Présenté à David, déjà illustre, par le peintre Roland, le frère du sculpteur et le compatriote de Wicar, il fut admis dans l'atelier du chef de la nouvelle école. Ce fut là l'origine de sa fortune. En 1784, il fit hommage à sa ville natale de son premier tableau d'histoire : *Joseph expliquant les songes.* L'exécution en parut si au-dessus de ce que l'on attendait, que David fut obligé d'attester de sa main qu'elle était bien du jeune Wicar. La ville lui offrit en récompense une somme de 640 florins. David l'avait pris en amitié et lorsque, en 1784, celui-ci, voulant, suivant son expression, « mettre de vrais Romains » dans son tableau des *Horaces,* partit à Rome dans le courant d'avril, il emmena avec lui Drouais et Wicar. C'est pendant ce premier voyage en Italie que celui-ci entreprit et termina son œuvre colossale de la *Galerie de Florence.* En moins d'une année, il fit les dessins de 400 tableaux, de 300 camées, de 90 bustes et de 50 portraits choisis dans le musée des Offices. De retour à Paris avec David en 1785, il conçut le projet de publier cet énorme travail sous le titre de *Galerie de Florence.* Il céda ses dessins à MM. de Marivest, Lacombe et Dejoubert qui se chargèrent de la direction artistique et commerciale de l'entreprise. La gravure en fut confiée aux meilleurs artistes de Paris, parmi lesquels il faut citer le Lillois Masquelier, et, malgré de nombreuses vicissitudes dont je n'ai point à m'occuper ici, le premier volume parut en 1789, le second en 1792, le troisième en 1802 et le quatrième en 1807. Cette publi-

cation est incontestablement le titre artistique le plus sérieux de Wicar.

Néanmoins Wicar séjourna fort peu de temps à Paris; il retourna l'année suivante dans sa chère Florence et y demeura jusqu'à la fin de l'année 1793, époque à laquelle il fut nommé membre du Conservatoire du Muséum des Arts, section des antiquités, au traitement de 2,400 livres, et rappelé dans la capitale. Aussi, en 1796, lors des victoires du général Bonaparte, le Directoire le comprit au nombre des Commissaires des Arts chargés d'explorer l'Italie. Il se rendit directement à Florence, où le général en chef de l'armée d'Italie lui écrivit cette lettre laconique et bienveillante dont l'original est conservé au musée et sur laquelle je reviendrai plus tard. Il remplit cette délicate mission avec zèle, et séjourna successivement à Florence, à Bologne, à Naples et à Milan. Devenu libre en 1800, il se fixa définitivement à Rome. Il s'y fit un réputation brillante et fort lucrative comme peintre de portraits. Il eut rapidement la vogue, et les plus hauts personnages posèrent devant lui. Ses portraits lui valurent ce que ses tableaux d'histoire ne lui auraient point donné : la fortune et la considération. Il acheta une maison dans la petite rue *del Vantaggio*, et s'y installa confortablement. Mais il n'y mourut pas; la mort le surprit le 27 février 1834, à l'âge de soixante-douze ans, dans un appartement qu'il avait loué rue Pettinari. Il fut enterré à Saint-Louis des Français.

Dans les derniers temps de sa vie il se rappela sa ville natale et se souvint que la Société des Sciences et des Arts de Lille l'avait nommé membre correspondant et lui avait envoyé, à titre de souvenir amical, un exemplaire de la collection complète de ses mémoires. Il leur laissa, à la première, sa fortune ; à la seconde, la merveilleuse collection de dessins qu'il avait formée pendant son dernier séjour en Italie. Cette collection fut trouvée à sa mort enfermée dans une caisse et scellée avec de la cire rouge d'Espagne. — Il désigna pour son héritier fiduciaire universel et pour exécuteur testamentaire M. Joseph Carattoli, son ami et son élève. Sa fortune, suivant sa volonté formelle, devait être réalisée et les revenus appliqués à doter, à Rome, d'une pension de 125 francs par mois, pour chacun, trois jeunes gens nés à Lille qui se voueraient à l'étude de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Nous pouvons, à ce propos, rappeler que M. Carolus Duran a été à Rome en cette qualité de pensionnaire de la ville de Lille. Quant à la Société des Sciences elle abandonna immédiatement à la ville la nue propriété de tous les objets d'art laissés par Wicar, à la charge par celle-ci de payer les frais de succession, de transport, d'entretien, d'installation et de

conservation, la Société s'en réservant seulement la garde et l'administration.

Si Wicar n'avait point formé et légué à sa ville natale une incomparable collection de dessins, s'il n'avait laissé de lui que les œuvres de



WICAR, D'APRÈS SON PORTRAIT PEINT PAR LUI-MÊME.

(Musée Wicar.)

son pinceau, son nom, comme celui de tant d'autres médiocrités Davidiennes, serait peu à peu tombé dans l'oubli. Par ce trait généreux, par ce souvenir donné à l'heure suprême à la patrie absente, il s'est inscrit au livre d'or de l'immortalité. Son nom vivra aussi longtemps que durera l'amour et le respect du beau. Il n'est pas un des visiteurs, j'en

suis sûr, si fermé qu'il soit aux jouissances du goût, qui pénètre dans ce calme sanctuaire de l'Art, où l'esprit charmé suit, comme dans un entretien familier, quelques-unes des intimes pensées des maîtres les plus augustes, sans adresser un tacite hommage à la mémoire du peintre Wicar.

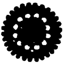
Profitant des facilités exceptionnelles que lui créait sa situation, le commissaire de Bonaparte, en Italie, saisit avec ardeur toutes les occasions, et l'on peut penser qu'elles furent nombreuses, d'acquérir, pour son propre compte, des dessins de maîtres. En cela, son goût particulier le servit à souhait. Il eut de véritables bonnes fortunes, comme l'acquisition en bloc de la collection Fedi. Malheureusement pour nous, il vendit aux marchands anglais Woodburn, pour la somme de 11,000 écus romains, la majeure partie de ce qu'il avait amassé pendant ses deux séjours à Florence [1]. Un certain nombre des plus beaux morceaux de la collection d'Oxford proviennent de cette source après avoir passé par les mains du célèbre amateur Thomas Lawrence. Il y a cependant de grandes raisons de supposer que Wicar conserva pour lui quelques-uns des plus précieux dessins de sa première collection. Puis il en commença une autre à Rome et forma ainsi peu à peu, dans ces temps de troubles et d'écroulements, une suite qu'il serait aujourd'hui impossible de reconstituer. Il n'y a pas d'objets d'art plus fragiles, plus rares dans la circulation et plus immobilisés dans le domaine des souverains et des états que les dessins. Il n'y en a peut-être pas de plus instructifs et de plus intéressants. Wicar a donc fait preuve d'un goût éclairé et bien avisé en recueillant ces épaves volantes ; il s'est grandement honoré en conservant à la France un aussi riche trésor.

Lille peut à bon droit être fière du Musée Wicar. Particulièrement, presque exclusivement riche en dessins italiens, il complète à souhait les galeries de peinture. Parmi les Musées de province, ceux de Montpellier et de Rennes seuls possèdent une suite de dessins formant collection : le premier, qui contient trois beaux Raphaël, se distingue surtout par ses dessins français des XVIIe et XVIIIe siècles ; le second n'est qu'un ramassis d'œuvres apocryphes où brillent çà et là quelques perles, comme ce *Saint Georges* du Mantegna, qui est l'une des choses les plus exquises que je connaisse. Mais la supériorité de Lille sur Rennes et sur Montpellier ne se mesure pas. C'est au Louvre même, dans la plus riche et la plus nombreuse collection qu'il y ait au monde, qu'il faut chercher les points de comparaison si l'on veut apprécier l'importance du Musée Wicar,

1. Voir à ce sujet l'ouvrage de Passavant sur Raphaël, t. II. p. 481.

au point de vue italien. Certes Wicar, obéissant à la mode de son temps, a accueilli avec un zèle regrettable les produits ronflants de la décadence italienne, de cet art où la grâce frivole et maniérée, le métier et l'abondance expéditive sont tout; il a donné aux Cigoli, aux Ferretti, aux Furini, aux Meucci et autres, une trop large hospitalité; mais, en somme, son goût secret et sa bonne fortune le servirent principalement dans la chasse qu'il fit aux reliques de la belle époque, et, tout compte fait, les grandes choses l'emportent de beaucoup sur les petites. Si l'on jugeait de la valeur d'une collection de ce genre, ce qui serait bien excusable, par le nombre des dessins de Raphaël qu'elle renferme, le Musée Wicar se placerait au nombre des trois ou quatre plus belles, et sur le même rang que le Louvre, les Uffizi, Oxford et l'Académie de Venise, au-dessus de l'Ambrosienne, de l'Albertina et du British Museum, au-dessus de toutes les collections particulières. Pardonnons donc à Wicar quelques faiblesses pour les *fa presto* de la décadence en faveur des *soixante-huit* dessins de Raphaël dont il a doté la ville de Lille. Mettons soixante, après épuration et révision sévères : c'est un chiffre admirable et qui se passe de commentaires.

On peut y négliger les médiocrités : le classement des salles y prête, et ce travail y gagnera en clarté et en concision. Ce sont les dessins de Lippi, de Mantegna, de Botticelli, de Francia, d'Andrea del Sarto, de Fra Bartolomeo, de Michel-Ange, de Raphaël, de Poussin, de David, puis, dans les objets d'art, les bas-reliefs de Donatello et cette irrésistible séduction, ce joyau unique, la *Tête de cire*, dont le burin de M. Gaillard traduira pour les lecteurs de la *Gazette* les délicieuses et troublantes beautés. Ce sont ces dessins qui forment l'ensemble harmonieux et solide que je vais essayer de faire apprécier, si tant est qu'il soit possible d'exprimer, par la plume, le charme et le sentiment, la forme et la signification de chacun de ces croquis si divers et si mystérieusement éloquents; tout au moins voudrai-je, autant qu'il sera de ma modeste compétence, en déterminer la valeur et en discuter l'attribution.



Je dirai d'abord quelques mots de la façon dont la collection est installée et administrée.

M. Benvignat, l'habile architecte de l'Hôtel de ville et du monument commémoratif de l'héroïque défense de Lille, en 1792, est président de la

Commission administrative et conservateur du Musée Wicar depuis 1834. Ce n'est que stricte justice de reconnaître que celui-ci ne pouvait être confié à de plus dignes mains. Je ne sais point de collection du même genre qui puisse lui être comparée pour l'excellence de l'installation matérielle. Le Louvre est un parfait modèle à suivre pour la sévérité des attributions et la logique du classement; mais le Musée Wicar lui reste bien supérieur à tous les autres points de vue. Les salles du Louvre sont obscures; il y a nombre de dessins, et des plus précieux, des écoles d'Italie et de Flandre, qui sont perdus dans la pénombre. L'emplacement, qui est considérable, n'est point utilisé; il serait facile d'exposer une quantité double de dessins en sacrifiant le luxe des encadrements et en adoptant, comme à Lille, la disposition en pupitres et en châssis mobiles. Il y a 36 dessins de Raphaël inventoriés et reconnus authentiques, il y en a 20 d'exposés et de catalogués : que sont les 16 que personne ne connaît? Il serait intéressant, je crois, de le savoir. Puis, et ceci est plus grave, les dessins à l'encre ou lavés de sépia et d'aquarelle sont exposés d'une façon permanente à l'action destructive de la lumière, notamment ceux de Claude et de Poussin qui sont voués à une mort prochaine; à Lille, ils ne sont découverts que huit heures au plus par semaine, ce qui suffit amplement aux promeneurs ordinaires, la porte n'étant jamais fermée aux travailleurs. Enfin il faut ajouter que la plupart des dessins anciens, surtout ceux du xve siècle sur papier préparé, papier alors fort coûteux, ont un *verso* chargé de croquis et qui n'offre pas moins d'intérêt que le *recto*. Il y a donc toute une richesse enfouie dans les passe-partout du Louvre, puisque les dessins, sauf quelques grandes feuilles d'ornement et d'architecture, depuis peu placées dans des cadres pivotants, ne présentent jamais qu'une de leurs faces. M. Reiset, qui a déjà tant fait pour notre grand musée, sait tout cela mieux que moi, aussi n'est-ce pas à lui que je m'adresse, mais à nos législateurs qui lui marchandent les deniers avec une si navrante parcimonie.

A Lille, il faut le reconnaître, un esprit nouveau et vraiment libéral, incessamment préoccupé du mieux, et cependant d'un rigorisme inflexible pour tout ce qui touche à la conservation de ces fragiles trésors, a obtenu des résultats dignes d'être médités par les autres collections du même genre, par celles qui, comme le Louvre et l'Université d'Oxford, ont rompu avec la vieille routine, et par celles, et c'est le plus grand nombre, où tout est à faire. L'honneur de ces résultats, si excellents qu'ils peuvent paraître définitifs, revient tout entier à M. Benvignat, que son érudition, son goût délicat et particulièrement épris de l'antiquité et de la Renaissance, désignèrent, le jour où il fallut débrouiller, inventorier et classer

le chaos laissé par Wicar, comme le plus capable de mener à bien une aussi périlleuse entreprise. Nous renvoyons, du reste, aux quelques lignes que M. Benvignat a placées dans l'avertissement de son catalogue provisoire et qui prouvent surabondamment que l'on a mis, suivant ses propres termes, beaucoup de soin et quelque habileté à résoudre le double problème d'une conservation assurée et d'une exhibition suffisante.

Si donc le Musée de peinture doit servir de modèle à tous nos Musées de province, si les heureuses innovations de M. Reynart doivent être imitées, il en est de même pour le Musée Wicar, dont l'exemple s'adresse plus haut encore, dans le sens des améliorations que j'ai indiquées, et vient directement s'offrir aux réflexions des administrateurs de notre Louvre. Mais, — car il y a un mais, et fort grave, — le catalogue du Musée Wicar est tellement insuffisant qu'en vérité il existe à peine pour le visiteur et qu'il n'existe point pour l'érudit. C'est à peu de chose près l'inventaire tel quel dressé en 1835 qui répète, dans la plupart des cas, les attributions souvent incertaines de Wicar. Je sais que c'est une grosse affaire que de passer au crible une collection de cette importance et d'en rédiger un catalogue critique et vraiment profitable ; je sais que M. Benvignat en a savamment et patiemment réuni tous les éléments, que le plus difficile est fait, que déjà même les plus grosses erreurs d'attributions ont été rectifiées sur les cadres : c'est pour cela que je me permets de solliciter, de la façon la plus courtoise, mais la plus pressante, M. Benvignat de donner cette satisfaction, depuis longtemps attendue, à tous les admirateurs passionnés de sa collection. J'ajouterai, pour donner plus de force à ma prière, que les objets d'art ne sont point catalogués, que depuis cet inventaire de 1835 les donations et acquisitions successives ont si considérablement augmenté le nombre des dessins que de 1,435 il s'est élevé à près de 2,000 ; qu'enfin, parmi ces nouveaux dessins, la plupart de l'école française, que le visiteur cherche en vain au livret, il en est quelques-uns, comme l'*Apothéose d'Homère*, d'Ingres, ou les grandes sépias de Greuze, qui sont d'une valeur capitale.

Cela dit, je m'efforcerai, sans prétendre y réussir, de suppléer à cette insuffisance du catalogue, pour toutes les œuvres significatives, pour toutes celles que désigne particulièrement leur caractère de beauté et de curiosité.

LOUIS GONSE.

(*La suite prochainement.*)



UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

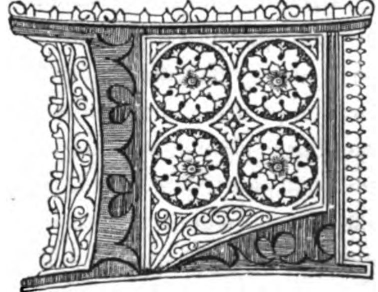
APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

EXPOSITION

DE

L'HISTOIRE DE LA TAPISSERIE[1]

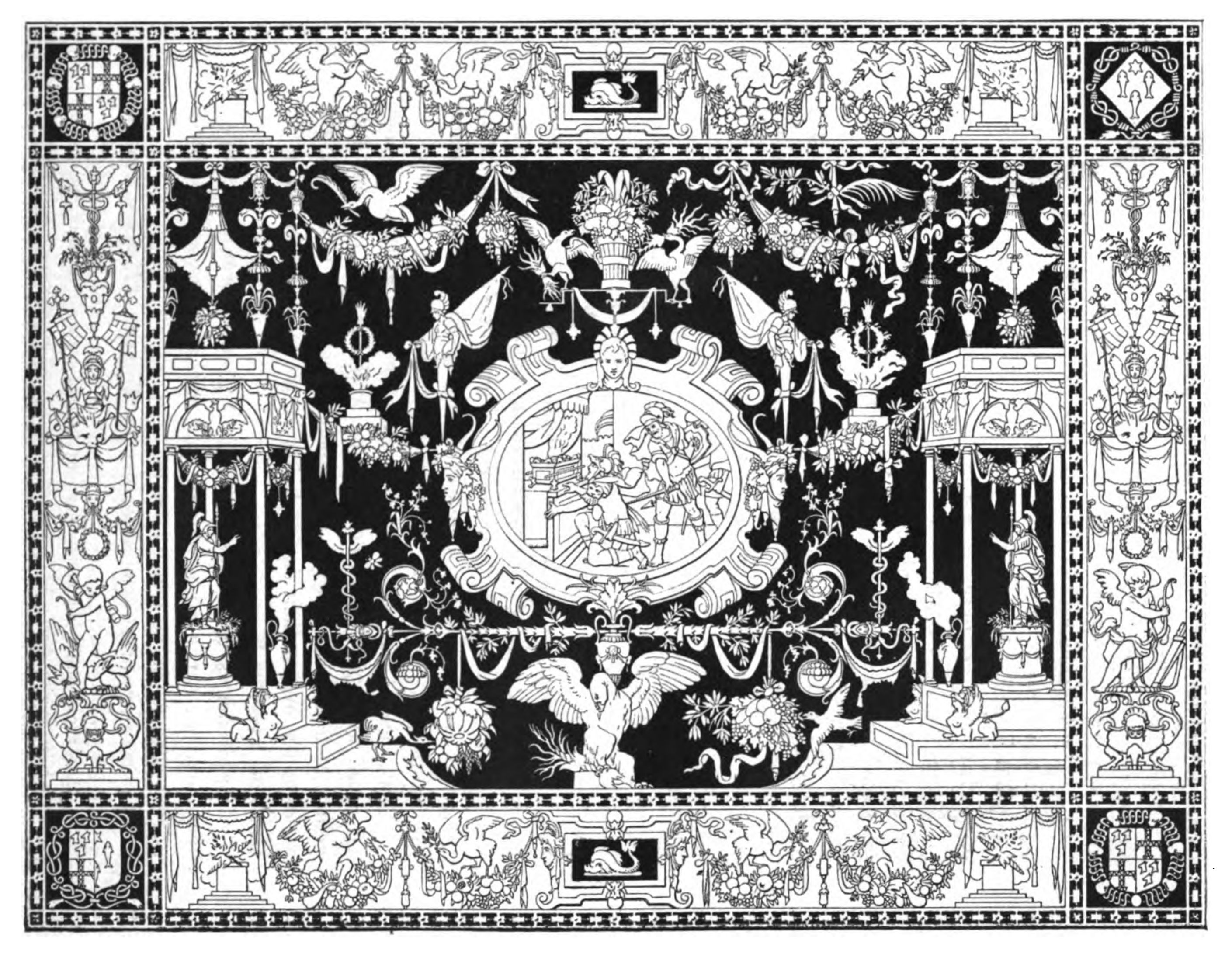
(SUITE ET FIN)



ES TAPISSERIES D'ORNEMENT. — De toutes les tapisseries, quels qu'en soient l'époque et le style, celles qui nous touchent le plus sont celles où l'ornement domine. D'abord on doit pouvoir mieux, lorsqu'on les compose, en combiner l'économie avec ce qui doit les entourer, de manière à faire de la décoration de l'appartement un tout solidaire; puis on risque moins de prétendre lutter contre la peinture. Enfin l'exécution peut en être plus libre, et l'on s'aperçoit mieux en les voyant qu'on est en présence d'un tissu.

Nous ignorons absolument si, en outre des verdures agrémentées de chiffres, d'emblèmes et d'armoiries, le moyen âge connut les tapisseries exclusivement d'ornement, et si l'on réalisa avec un tissu quelque chose d'analogue à ce que les verriers appellent des vitraux légendaires, ou même à ce qu'ils appellent des grisailles. Nous n'avons connaissance, pour le supposer, que de deux broderies au point carré, sur canevas,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIV, p. 185 et 273.



TAPISSERIE DE FONTAINEBLEAU (XVI[e] SIÈCLE). — (Appartenant à M. Maillet du Boullay. — Dessin de M. Ch. Durand.)

appartenant, l'une au musée du Louvre, l'autre à la Société archéologique de Toulouse [1].

La première, qui est du XIIIe siècle, représente la légende de saint Martin, dont les différents épisodes sont distribués dans des médaillons qu'accompagnent quelques ornements; la seconde est du XIVe.

Du XVe siècle nous connaissons quelques essais dont le plus heureux est la magnifique tapisserie de la *Vierge glorieuse*, que M. le baron Ch. Davillier avait prêtée à l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains et que la *Gazette des Beaux-Arts* a publiée (2e série, t. X, «. 51).

Des motifs d'architecture dans le style du XVe siècle en divisent le champ en plusieurs compartiments qui encadrent la figure de la Vierge, les scènes qui la symbolisent et les bustes des prophètes qui l'ont annoncée.

Dans la pièce des commencements du XVIe siècle, représentant une des œuvres de charité que M. Émile Peyre a exposée, la bordure acquiert une telle importance qu'elle balance le sujet qu'elle encadre dans son champ circulaire. Mais il faut arriver jusqu'à la pleine Renaissance pour trouver une tapisserie dont l'ornement soit le principal.

La gravure de l'un des deux magnifiques fragments, aux emblèmes de Catherine de Médicis, appartenant à M. Émile Peyre, accompagnait notre premier article. Nous publions aujourd'hui la grande tapisserie appartenant à M. Maillet du Boullay, qui relève de la même inspiration. Ces grotesques, d'une composition si particulière, semblent en effet avoir été dessinés par Androuet Du Cerceau, comme on peut s'en assurer en les comparant avec l'une de ses « petites arabesques », qu'il suffirait d'agrandir, croirait-on, pour obtenir immédiatement un modèle de tenture.

Tout, jusqu'à l'air des têtes et au dessin des personnages, rappelle les types créés par Niccolo dell' Abbate. Aussi croyons-nous que l'on peut faire honneur à l'atelier de Fontainebleau de ces tapisseries qui procèdent si évidemment de l'école formée par la décoration du palais fondé par François Ier.

L'inspiration est autre dans la pièce de *Neptune* exposée par M. Gavet, pièce qui fait partie d'une tenture dont nous connaissons trois autres parties appartenant au même amateur [2].

Elle est autre aussi dans la tenture des *Travaux d'Hercule*, exposée

1. Nous avons publié la première dans les *Annales archéologiques* de Didron. La seconde a été décrite dans « les Mémoires de la Société archéologique du midi de la France, » t. XI.

2. L'*Art pour tous* a publié en 1873 la pièce de *Minerve* qui fait pendant à celle de *Neptune*.

par M. E. Peyre, comme dans celles que M. Spitzer avait envoyée à l'exposition du palais Bourbon en 1874.

Dans toutes ces tapisseries, les grotesques sont plus robustes et dessinés à une échelle plus grande. Puis leurs enroulements, plus solidement liés ensemble, circonscrivent des compartiments dont les fonds sont diversement colorés, tantôt en bleu, tantôt en rouge, tandis que le fond est



PETITE ARABESQUE DE DU CERCEAU.

uniformément vert ou rouge dans les tentures de l'école de Fontainebleau.

Celles-ci procèdent de Jean d'Udine et de Perino del Vaga, tandis que les autres se rapprochent davantage de Nicoletto de Modène.

Les bordures de toutes ces pièces ne diffèrent du fond que par leur coloration, et cela doit suffire pour en limiter la composition.

Dans les grandes pièces que le XVII[e] siècle appelait les « Rabesques de Raphaël », qui représentent le triomphe ou la glorification de quelques dieux de l'Olympe, et que Bruxelles a exécutées au XVI[e] siècle

d'après un maître du nord de l'Italie, les figures jouent un grand rôle. Mais la distribution presque symétrique des groupes, leur combinaison avec des ornements d'ailleurs fort sobres donnant une égale importance à toutes les parties de la composition, leur impriment un caractère absolument ornemental.

Au milieu du XVIe siècle l'ornementation se modifie sous l'inspiration probable d'artistes du Nord, qui ne purent subir l'influence de la Renaissance sans réagir contre elle et en altérer le caractère. C'est à Frans Floris, élève de Lambert Lombard, que l'on pourrait faire honneur de cette seconde Renaissance, bientôt adoptée par tous les petits maîtres qui ont fixé leurs inspirations et leurs caprices dans des eaux-fortes aujourd'hui si recherchées.

En tout cas, Frans Floris, dans ses cartouches gravés de 1564 à 1567; Mathias Zundt et Benedictus Battini, dans ceux de 1553, pour ne citer que ceux qui ont daté leurs estampes, ont adopté le même style, que différencie seule la personnalité de chacun d'eux. Ce style est bien connu, et d'ailleurs la tapisserie, appartenant à l'un des membres de la famille de Rothschild, que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs, le leur rappelleront. Une pièce exposée par M. Maillet du Boullay, et les *Dieux*, dits de Lucas, au Garde-Meuble, appartiennent au même art.

Le cartouche italien développe et enchevêtre ses enroulements, qui passent les uns à travers les autres et s'allongent en lanières percées de trous, greffées les unes sur les autres et renflées par places, qui ressemblent plutôt à des assemblages de bois découpé ou de bandes de fer forgé qu'à un morceau de peau, qui est le prototype du cartouche. Les vases eux-mêmes sont découpés à jour, et le goût de l'époque pour le menuisé trouve amplement à se satisfaire en arrondissant au-dessus des personnages des berceaux où grimpent quelques feuillages. Le tout, d'ailleurs, est combiné avec les animaux chimériques, les termes, les trophées et les guirlandes, qui sont les éléments ordinaires des décorations de la Renaissance. A propos de ce type du berceau, nous rappellerons ici ce que nous avons dit plus haut des verdures de la tenture de *Vertumne et Pomone*, qui est un magnifique exemple de l'alliance, avec les figures, de la végétation soumise à l'architecture et réglée par elle de façon à devenir un ornement.

Excessivement riche pour ce qui concerne le XVIe siècle, l'exposition de l'histoire de la tapisserie l'est moins pour le XVIIe.

Nous ne trouvons guère que le petit panneau de la *Femme adultère*, à M. Lévy, qui certainement est Flamand d'inspiration comme de fabrication. Le médaillon qui encadre le sujet est surmonté par un enlacement

TAPISSERIE DU MILIEU DU XVIe SIÈCLE. — (Appartenant à M. le baron de Rothschild. — Dessin de M. Montalan.)

de rinceaux symétriques d'un dessin un peu lourd, combinés avec des mascarons d'un type passablement vulgaire.

Le genre a dû peu changer jusqu'à l'établissement des Gobelins, car nous trouvons les mêmes rinceaux abondamment feuillagés, plus élégants, il est vrai, dans les deux belles portières du Garde-Meuble, qui ne sauraient être antérieures à l'année 1662, puisqu'elles portent dans leur bordure l'emblème du soleil. Nous avons déjà dit qu'elles avaient été présumablement fabriquées dans l'atelier de F. de la Planche. Sur les inventaires du Garde-Meuble, elles portent la désignation de « portières de Palidor ». Ce nom, qui nous est inconnu, a-t-il été réellement porté, ou bien est-il une altération de celui de Polydore de Caravage, qui a dessiné de si beaux ornements au XVIe siècle?

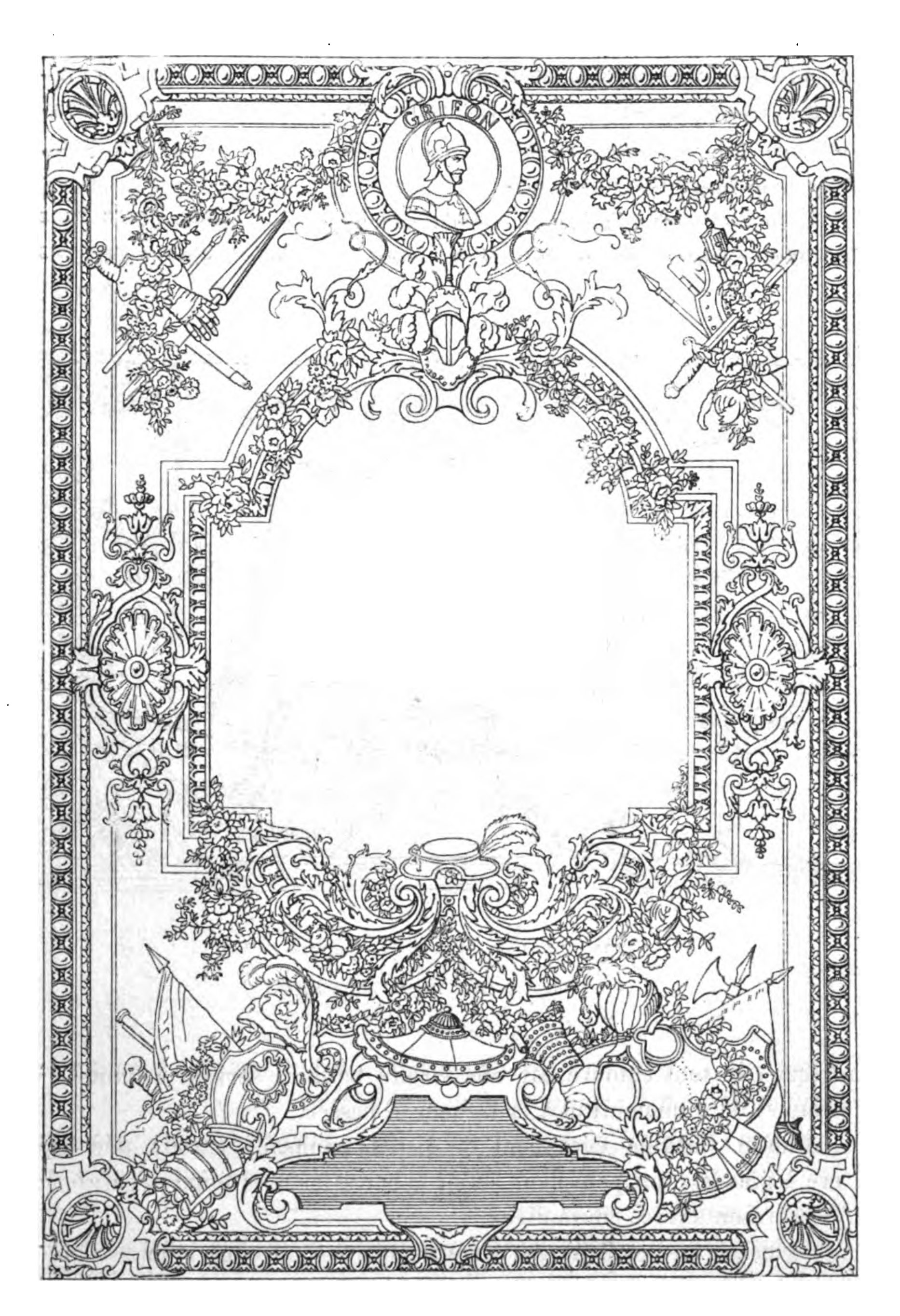
C'est surtout dans la composition des portières que s'exerça le goût des peintres des commencements de l'établissement des Gobelins. Nous n'avons pu encore retrouver la portière du « Char », qui revient le plus souvent dans les anciens comptes. Mais la portière d' « Apollon », d'après la peinture de Noël Coypel exposée au musée du Louvre, nous montre que cet artiste sut heureusement profiter des études qu'il avait faites sur les tentures du XVIe siècle que possédait le Garde-Meuble dès cette époque.

« Le centre est occupé par des colonnettes en lapis formant une loge, un petit kiosque à l'usage d'un prince de la maison du Soleil, qui sera, si vous le voulez, Apollon. La base et le pourtour de la loge sont ornés de Pégases en arabesques et de jolies femmes portant des fruits. Les colonnettes sont revêtues de festons. Tout cela est absurde et charmant tout ensemble, tout cela est aussi loin de la vérité que la divine poésie est loin de la vile prose [1]. » Mais tout cela est dans un juste équilibre qui fait de cette portière un chef-d'œuvre.

Noël Coypel, à notre avis, qui est aussi celui de Charles Blanc, n'est point mis à la place qu'il mérite comme ordonnateur de modèles destinés à la tapisserie. Il s'était nourri du XVIe siècle en s'en inspirant pour l'interpréter à la mode de son temps, mais sans en altérer les qualités de composition et de couleur. En outre des tapisseries exécutées d'après lui, nous citerons, pour le prouver, deux maquettes récemment acquises par les Gobelins, projets de tapisseries pour la chambre et le cabinet du roi. Les travaux d'Hercule y sont figurés au milieu d'ornements qui ne le cèdent en rien aux belles tentures de MM. Gavet ou Émile Peyre, et qui les rappellent.

C. Audran fut aussi un des plus habiles inventeurs de sujets de por-

1. Charles Blanc. *Le Musée des tapisseries.* (Le Temps du 4 septembre.)

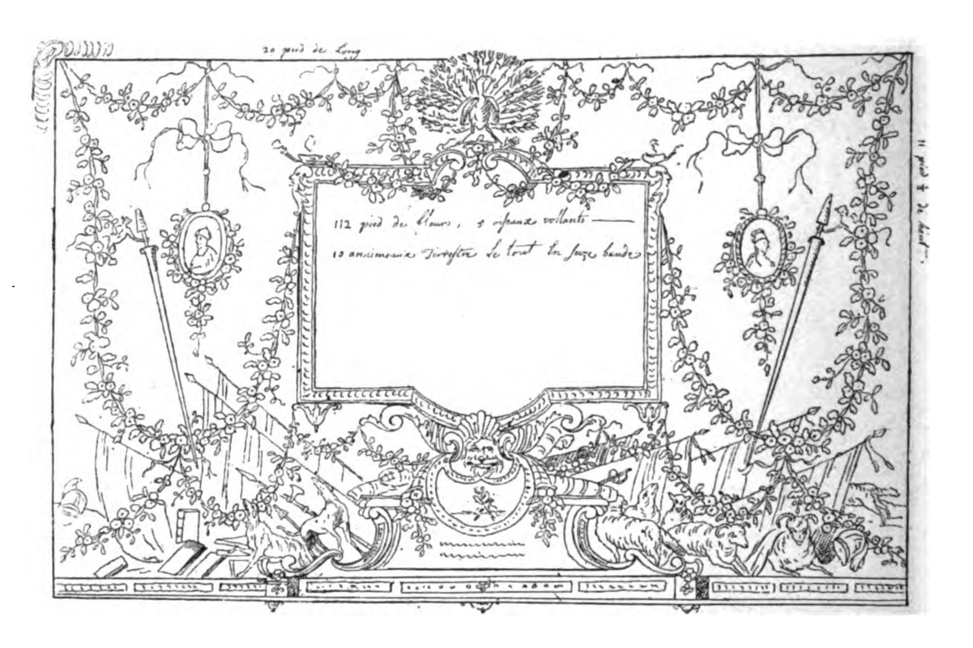


PREMIÈRE BORDURE DE DON QUICHOTTE (COMMENCEMENT DU XVIIIe SIÈCLE)

(D'après une tenture appartenant à M. le comte de Venneville. — Dessin de M. Ch. Durand.)

tières. Celles des *Saisons* ou des *Mois* — car on mettait des mois partout en ce temps-là — dont trois exemplaires sont exposés, et que les gravures contemporaines ont trop fait connaître pour que nous les reproduisions, appartiennent à un art moins robuste que celui de Coypel, mais montrent plus d'élégance.

C'est d'ailleurs toujours le même principe : une grande figure sous un léger édicule moitié architecture, moitié ornement, combiné avec des



DEUXIÈME BORDURE DE DON QUICHOTTE (1753).

(Fac-simile d'un dessin original de Le Maire.)

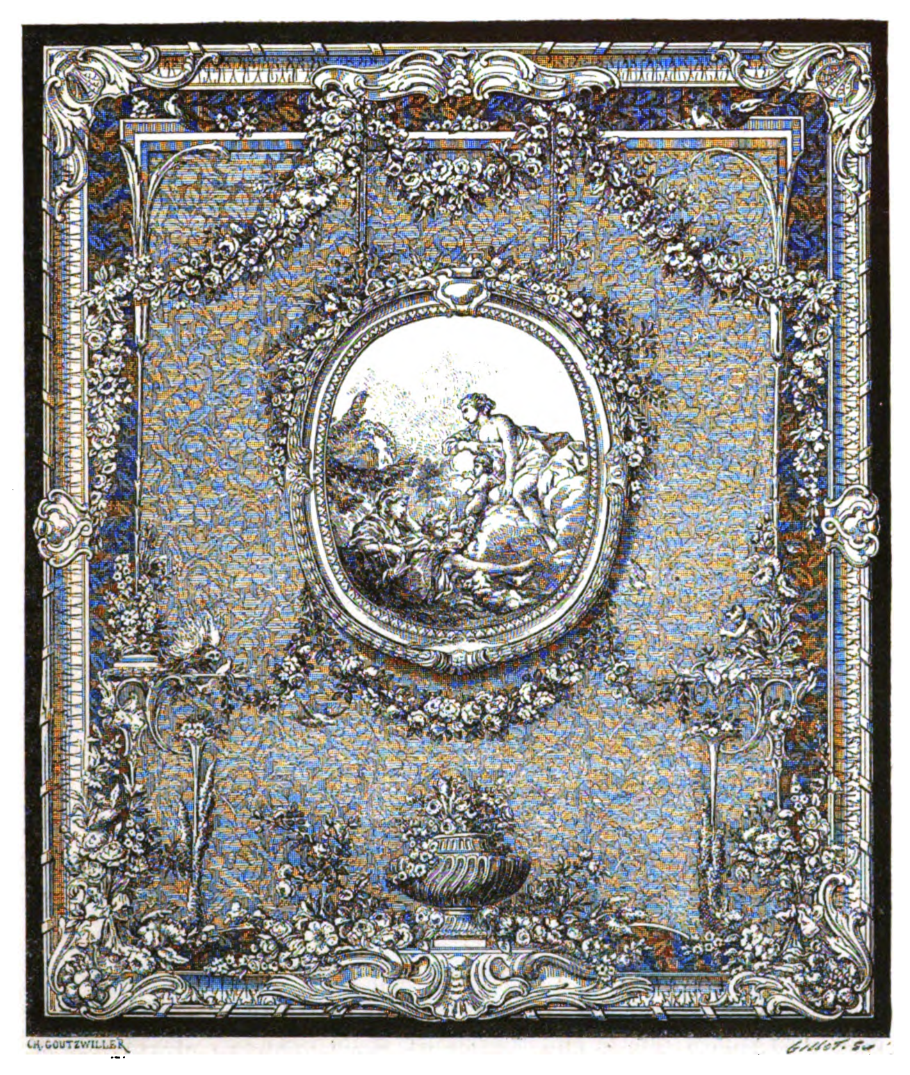
attributs, le tout entouré par une étroite bordure servant à limiter le champ et dont on pourrait à la rigueur se passer.

Audran imagina également de petits panneaux étroits que son frère a gravés, qui pouvaient servir d'entre-fenêtres étant séparés, et qui représentent les douze dieux.

Citons encore les deux portières de Diane dont nous ignorons l'auteur, que Beauvais a fabriquées, et qui sont datées par les petits écus de France et de Pologne que l'on a introduits dans leur composition.

Bérain apporta un art nouveau qui n'est à vrai dire qu'une transformation des arabesques d'Androuet du Cerceau, lesquelles ne sont qu'une imitation de l'Antique. Mais il trouva des arrangements qui lui sont

tout personnels, bien qu'ils accusent le caractère général de l'ornementation de son époque. Ils sont bien particuliers en effet ces ensembles où des personnages en costume héroïque de théâtre, chantent, accompa-



ENDYMION, D'APRÈS BOUCHER.

(Tenture appartenant au Garde-Meuble. — Dessin de M. Ch. Goutzwiller.)

gnent ou écoutent l'opéra ; dînent et sont servis par des singes cuisiniers, aux différents étages des caprices de sa légère architecture où cabriolent et perchent des quadrumanes et des oiseaux.

Nous reconnaissons bien ce type général dans les tentures couleur tabac d'Espagne que Beauvais a fabriquées et qui sont exposées par M. Bellenot, mais sans avoir pu rencontrer dans l'œuvre gravé de Bérain aucune des tapisseries dont on est accoutumé de lui attribuer l'invention.

La seule que nous ayons jamais rencontrée et qui certainement lui appartient, — car elle porte son nom inscrit en toutes lettres, — est d'un tout autre caractère. C'est comme le tableau final d'un ballet : des divinités marines groupées en avant d'une architecture rustique entremêlée d'abondantes cascades et de jets d'eau. On sait que Bérain était décorateur de l'Opéra.

Les *Triomphes des dieux* appartenant à Mme Détourbet nous rappellent assez cette composition. D'une ordonnance moins élégante que les compositions gravées de Bérain elles appartiennent à son style général pour les combinaisons de lignes enlacées qui couvrent leur architecture et se développent sur leur bordure. Elles allient en outre, dans leur arrangement quasi-symétrique, les personnages et l'architecture avec une heureuse harmonie.

Jusqu'ici on s'est peu préoccupé, il faut le reconnaître, de la matière dont devaient être faites les décorations pour lesquelles on imaginait de si belles choses. Qu'on mette à part les qualités propres à la tapisserie, et l'on reconnaîtra que toutes ces compositions pouvaient aussi bien être peintes sur le mur que tissées en laine. Sous Louis XV une transformation du goût, jointe peut-être à une nécessité d'arrangement, amena ce résultat qu'on donna aux tapissiers des modèles qui accusent franchement le procédé, tout en laissant dominer l'ornement.

La célèbre tenture de *Don Quichotte* d'après Ch. Coypel en fut l'occasion. Les aventures de l'ingénieux hidalgo, figurées dans un champ de proportions restreintes, étaient posées au milieu d' « alentours », comme on disait alors, d'une grande importance. Dans celui que nous reproduisons ici d'après une des dix-sept pièces de la tenture qui appartient à M. le comte de Vennevelle, le fond est berclé de petits triangles de deux tons jaunes qui le font ressembler à un damassé. Ici l'imitation du tissu est timide. Mais elle s'accuse franchement dans l'alentour que Le Maire, le cadet, composa en 1753 pour les tentures dont le Garde-Meuble a exposé des spécimens. Ils appartiennent à deux suites, l'une sur fond rose, l'autre sur fond jaune, dont les ornements diffèrent peu. Nous donnons ici le fac-simile de la maquette dessinée à la plume par Le Maire, d'après l'original conservé aux Archives nationales. On voit qu'en supprimant plus ou moins des guirlandes de fleurs que Bolkamf

fut chargé de peindre sur le fond on arrive facilement à ne donner à celui-ci que les dimensions voulues par la surface à tendre.



LA BALANÇOIRE, D'APRÈS BOUCHER.

(Tenture appartenant au Garde-Meuble.)

Si nos gravures ne reproduisent point le détail du damassé qui constitue la grande originalité des deux et même des trois encadrements de *Don Quichotte*, la maquette de Le Maire ne l'indiquant pas

d'ailleurs, nous avons tenu à montrer cependant quelles transformations s'étaient opérées dans le goût en peu d'années. La tenture appartenant à M. le comte de Vennevelle porte les noms de deux chefs d'atelier des Gobelins qui font remonter sa fabrication à une époque antérieure à l'année 1740. Or, en 1753, le modèle de Le Maire ne montre plus la même fermeté ni dans les lignes ni dans les masses, et il doit ce qu'il en conserve encore au grand style du XVIIe siècle.

François Boucher survient qui amollit encore les choses, tout en composant un tenture qui à notre avis est un chef-d'œuvre : c'est celle dite des *Amours des dieux* que possède le Garde-Meuble.

Les sujets figurés dans des médaillons ovales sont sertis par une bordure d'or suspendue par des guirlandes de fleurs sur une tenture rose damassé ton sur ton qu'entoure une seconde bande de damassé rose d'un ton général plus foncé, séparée du champ qu'elle circonscrit par un ornement d'or. Un cadre doré limite le tout.

Nous savons bien qu'une critique sévère blâmera tous ces ors imités. Mais si elle est trop sévère elle pourra finir par tout proscrire, même les peintures qui créent le mensonge d'un relief ou d'une action sur la surface lisse d'une toile ou d'un mur. Il est des conventions qu'il faut accepter, quitte à l'artiste à en user avec discrétion. Ce nous semble être le cas ici, et François Boucher n'a jamais prétendu nous faire illusion avec toutes ces boiseries dorées. Il ne cherchait dans leur ton verdâtre qu'une harmonie avec les rouges adoucis de ses fonds. Car la composition de cette tenture doit être entièrement de lui, nous en avons pour garant une maquette peinte que possèdent les Gobelins et qui partout porte la griffe du maître : sujets, fond diapré, attributs et bordure.

Les deux damassés qui s'encadrent avec tant de bonheur dans la tenture qui nous occupe, séparés d'ailleurs et circonscrits par un ornement plus ferme par le dessin et la couleur, ont conduit Boucher à supprimer complétement la bordure et à encadrer le sujet par ses propres éléments. Il a traité une tapisserie comme une vignette. Déjà Oudry avait usé d'un procédé presque analogue ainsi que nous l'avons dit en nous occupant des bordures.

La gravure ci-jointe d'une des compositions de Boucher, la *Balançoire,* montre comment le sujet, quel qu'il soit, s'ajuste entre deux palmiers dont un terrain porte les troncs et comment une draperie réunit les cimes de façon à former un encadrement qui se détache sur un fond uni. Ce parti manque de fermeté dans le dessin, et nous ne l'indiquons que comme le dernier exemple d'un système peu recommandable.

Nous savons que sous l'Empire on composa quelques portières où l'ornement règne exclusivement. Comme les anciennes « chancelleries » de jadis où les armes de France, portées par deux anges, s'étalaient sur un fond bleu fleurdelisé, c'était l'écu impérial qui occupait un champ vert semé d'abeilles d'or.

Il se peut que l'on ait aussi exécuté quelques modèles inspirés de Percier et Fontaine, semblables à ceux que le Garde-Meuble a exposés, et qui, bien que portant les fleurs de lis de la Restauration, peuvent être un arrangement d'une composition d'époque antérieure. La pesanteur de ces ornements, bâtards épais de l'art romain, et la dureté de leurs colorations nous montrent dans quel discrédit était tombé l'art décoratif. Les quelques spécimens de meubles de la même époque fabriqués à Beauvais dans un style quelque peu troubadour ne sont pas faits pour en donner une meilleure idée.

Une tentative honorable fut faite sous le gouvernement de Louis-Philippe pour ramener aux tapisseries presque exclusivement décoratives. On commanda une nouvelle suite des châteaux dont Alaux et Couder composèrent les alentours. Ils sont d'une grande importance et rappellent dans un autre style ceux que Charles Le Brun et Van der Meulen faisaient exécuter pour leurs compositions.

Sous le second Empire, enfin, l'occasion de décorer l'un des salons de l'Élysée fit reprendre l'ancien thème des portières des *Saisons* d'Audran. M. J. Dieterle fut chargé de l'architecture et de l'ornement; M. Paul Baudry peignit les figures qui symbolisent les *Cinq Sens*, tandis que, suivant les anciens errements, des spécialistes comme MM. Lambert et Chabal-Dussurgey exécutèrent les animaux et les fleurs. La guerre arrêta l'exécution de cet ensemble, la Commune brûla, avec les modèles, tout ce qui était sur les métiers, n'épargnant, sans le vouloir, ce qu'on en peut voir à l'exposition de l'Histoire de la Tapisserie.



Les Colorations. — Les tapissiers du moyen âge ne possédaient pas une palette plus variée que les miniaturistes et les peintres sur verre. En outre des trois couleurs fondamentales, le rouge, le bleu, le jaune,

ils n'usaient guère que du brun rouge, du tanné et du vert, le tout de deux ou trois tons[1].

On sait comment ils les employaient, et avec quelle sûreté ils passaient d'une coloration à l'autre au moyen de hachures qui étaient pour eux une nécessité de fabrication.

Presque toutes les tapisseries du moyen âge étant plus longues que larges eussent exigé des métiers démesurément longs pour être exécutées dans le sens même de la composition. On trouva plus pratique de poser le modèle sur le côté et de le copier sur un métier plus court, qui exigeait moins de place, coûtait moins cher et donnait une tension plus égale à tous les fils de la chaîne, car les longs cylindres fléchissent à leur milieu. Mais un autre avantage bien plus considérable résulta de la facilité, et, par suite, de la moindre durée du travail : ce fut une fabrication plus économique.

Ceci demande une explication.

Comme dans la plupart des sujets ce sont les lignes verticales ou légèrement obliques par rapport à la verticale qui dominent, surtout au moyen âge où les mouvements sont plus modérés et les draperies plus simples, ces lignes verticales devenant horizontales sur le métier, il était bien plus facile de les dessiner suivant la trame que suivant la chaîne.

Le tapissier, en effet, exécute comme une mosaïque de laine dont les éléments tous égaux sont des rectangles. Leur longueur est donnée par la grosseur du fil de chaîne qu'ils recouvrent, et leur hauteur par celle du fil de trame qui les forme. Or, comme ce dernier est plus fin que le premier qui doit être plus résistant, il arrive que les rectangles, c'est-à-dire les éléments du tissu, sont plus longs que hauts. Les contours du dessin sont donc formés par des lignes brisées dont les ressauts sont plus longs dans le sens horizontal que hauts dans le sens vertical. Si donc la ligne à dessiner se rapproche de l'horizontale, elle sera exécutée par une série de gradins allongés qui se confondent presque avec elle, tandis que si elle se rapproche de la verticale, ces gradins seront en bien plus grand nombre et lui donneront un aspect plus tremblé, qui, du reste, disparaît à distance. Mais ce n'est pas tout. S'il s'agit de modeler un pli, par exemple, et qu'il soit horizontal, il sera bien plus facile d'y arriver au moyen d'une série de « duites » d'une même couleur,

1. *La Présentation au Temple,* du XIV[e] siècle, à M. Escosura, est tissée avec dix-neuf couleurs; *L'Apocalypse,* du XIV au XV[e] siècle, avec vingt-quatre; *La Vierge glorieuse,* de la fin du XV[e] siècle, à M. le baron A. Davillier, une des tapisseries les plus riches que nous connaissions, n'est composée que de quarante et une couleurs, l'or compris.

aussi longues qu'il sera nécessaire, que s'il était vertical; auquel cas il faudrait opérer par petites duites de couleurs différentes et juxtaposées. Ainsi il est telle draperie qui exécutée horizontalement pourra être modelée par des duites couvrant vingt, trente, quarante fils de chaîne, et qui verticalement exigera des duites ne couvrant qu'un, deux, ou trois fils. On conçoit que l'exécution est plus rapide dans un cas que dans l'autre, et que si les dimensions du métier ne permettent pas d'employer un aussi grand nombre d'ouvriers sur la même pièce que si elle était exécutée dans le sens de sa longueur, la durée du travail peut être presque égale dans les deux cas. Le premier présente donc une économie considérable à l'entrepreneur.

Si ces explications ont été assez claires, on comprendra la raison des hachures que l'on remarque sur les plus anciennes tapisseries; hachures qui apparaissent verticales, mais qui, étant normales à la chaîne, ont été exécutées horizontalement sur le métier. Le tapissier ayant peu de tons d'une même couleur à sa disposition a été forcé de les alterner, de les hacher les unes par les autres, afin de passer insensiblement d'un ton dans un autre et d'une couleur dans l'autre.

Ainsi, par exemple, les anciens tapissiers ne possédaient guère plus de trois bleus dont la lumière était blanche, et trois verts dont la lumière était jaune, et il fallait passer du vert le plus foncé au jaune sans heurter l'œil, et ils s'y montrèrent très-habiles. Aussi nos artistes tapissiers d'aujourd'hui reconnaissent que si parfois les anciens dessinaient un peu gauchement, ils étaient d'admirables exécutants.

Leurs figures dessinées par un trait de contour noir ou brun, et modelées franchement mais sans rudesse, forment un ensemble essentiellement décoratif auquel ajoute encore la sobriété des couleurs employées, et, par suite, leur répétition dans les carnations comme dans les draperies et les accessoires.

Et qu'on ne croie pas que tout ceci résulte d'une décoloration inégale des laines employées. Le fait est voulu, et, ce qui le prouve, c'est l'emploi des colorations différentes dans l'exécution d'une même draperie, comme le vert et le jaune, et l'introduction de l'or. Ce qui le prouve aussi, c'est l'examen des revers de la pièce, lorsque ayant été protégé par une doublure, ses colorations ont été conservées à peu près intactes.

Le procédé de l'exécution par hachures s'accuse plus ou moins franchement dans toutes les tapisseries du xve au xvie siècle suivant qu'on a employé un plus ou moins grand nombre de couleurs dans leur composition. Quelle que soit la tonalité qui domine, tantôt bleue, tantôt rouge, tantôt verte, on n'emploie à ces époques que des couleurs franches, celles

qui étant de bon teint constituent l'assortiment ordinaire du tapissier.

Cet assortiment s'augmente à mesure que l'art se transformant exige plus de souplesse dans la traduction de modèles plus compliqués[1].

Les cartons de Jules Romain ainsi que ceux de Jacques Jordaens que conserve le musée du Louvre, bien qu'ils indiquent un progrès par rapport à l'indication des couleurs sur les toiles peintes du xv[e] siècle exposées par la ville de Reims, montrent cependant par la comparaison avec les tapisseries du temps quelle liberté était laissée aux tapissiers pour remonter les tons et traiter l'œuvre suivant les nécessités spéciales à leur art.

Avec les compositions de Ch. Le Brun qui ne sont à vrai dire que des tableaux, des couleurs nouvelles sont introduites dans la fabrication, qui auparavant n'y entraient qu'accidentellement : ce sont le noir et les bruns foncés, et le blanc.

Par sa constitution même, la tapisserie se refuse à exprimer les grands clairs et les grands sombres. Étant composée de petits cylindres juxtaposés que forment les fils de chaîne, recouverts eux-mêmes d'autres petits cylindres qui sont les fils de trame, de quelque façon qu'elle soit éclairée, elle est nécessairement traversée par deux séries de lignes claires et de lignes sombres alternées ; chaque cylindre ne recevant de lumière que sur sa partie saillante qui porte ombre sur sa partie fuyante. Aussi les grands clairs sont atténués par la série des lignes sombres, et les grands sombres par celle des lignes claires. Si le blanc est employé dans les tapisseries anciennes, c'est un blanc relatif, la laine n'étant d'ailleurs jamais d'un blanc absolu, mais toujours teintée de jaune. Se refusant d'ailleurs à se teindre des couleurs trop claires, il faut qu'on lui substitue la soie lorsqu'on doit user de celles-ci.

Quant au noir nous ne le trouvons à la Renaissance que dans le champ de quelques camaïeux de peu d'importance, mais non par grandes surfaces comme dans certains vêtements de la tenture de *l'Histoire du Roy*. De plus la laine noire se « brûle » plus rapidement que les autres et exige plus que toute autre les soins du restaurateur.

L'or qui intervient si souvent dans l'exécution des tapisseries, surtout au commencement du xvi[e] siècle et même au xvii[e], où on l'emploie parfois concurremment avec l'argent, se retrouve dans les tapisseries du temps de Louis XIV. Il est dans le sujet, mais surtout dans les bordures, tantôt tissé avec la laine ou la soie, tantôt brodé en saillie et sautant un

1. La tenture de *Vulcain*, du xvi[e] siècle, au Garde-Meuble, ne renferme pas plus de cinquante couleurs ou différents tons d'une même couleur. La tenture d'*Arthémise*, du xvii[e], en a exigé davantage.

nombre variable de fils de chaîne, afin d'offrir de plus grandes surfaces lisses à la lumière et d'en recevoir plus d'éclat.

L'or dans la plupart des sujets peut être remplacé par la soie dont un tapissier habile obtiendra les mêmes effets, et plus durables. La soie s'harmonise mieux d'ailleurs avec le reste du tissu que ne le peut faire un fil métallique qui est d'une toute autre nature puisqu'il renvoie la lumière tandis que la laine l'absorbe en grande partie.

Dans les bordures il peut jouer un rôle plus satisfaisant en contribuant à faire des jeux de fond chauds et brillants sur lesquels s'enlèvent en couleur plus ou moins mate les caprices de l'ornementation tissés en laine ou en soie. Mais l'or, tel qu'il faut l'employer, présente un grand inconvénient : celui de se noircir sous l'influence de certaines vapeurs.

Le fil d'or du commerce n'est point de l'or pur, mais il est formé d'un fil de soie recouvert d'une lame d'argent doré, enroulée en spirales autour de lui de façon à le recouvrir entièrement. Cette lame était primitivement un cylindre d'argent plus ou moins doré que l'on a étiré pour l'allonger en fil, puis laminé pour l'aplatir en ruban. Or ces deux opérations, la première surtout, ont arraché l'or par places, ainsi qu'on peut le reconnaître au microscope, et laissé à nu l'argent qui se colore en noir par les vapeurs sulfureuses. Aussi existe-t-il des tapisseries d'où l'or est complétement disparu pour ne laisser en place qu'un fil noir qui a transformé en ombre ce qui devait être lumière.

Afin d'éviter cet inconvénient on a fait fabriquer du fil d'or pur pour les nimbes de la *Visitation* de Ghirlandajo, récemment exécutée aux Gobelins, tandis que la soie seule a servi à tisser les ornements des costumes et de l'architecture que le vieux maître florentin avait exprimés par de la dorure.

Lorsque Noël Coypel put exercer une influence par ses compositions sur les ateliers des Gobelins, nous voyons prescrire les colorations extrêmes et dominer le côté clair du cercle chromatique, du rouge au vert, — le rouge surtout. Les tentures qui n'étaient pas de lui s'en ressentirent, et il y a comme un air de parenté, par rapport à la couleur, entre toutes celles qui y furent tissées dans les commencements du XVIIIe siècle. Peut-être aussi voulut-on faire valoir l'écarlate des Gobelins; mais il est plus probable qu'une certaine atmosphère colorée s'établit dans les ateliers par l'exécution de pièces aussi montées de ton que l'étaient les modèles de Noël Coypel.

Pour nous, les tapisseries de cette époque ne le cèdent en rien aux plus belles d'aucune autre, ni par les qualités de la composition ni par l'éclat de la couleur distribuée par grandes masses claires. Si celle-ci



s'est atténuée, ainsi qu'on peut s'en convaincre en étudiant leur envers, l'atténuation est peu considérable et l'ensemble n'en est point disloqué.

L'assortiment des laines était alors plus riche qu'aux siècles antérieurs, car on n'aperçoit de travail par hachures que dans le passage d'une couleur à l'autre ou de deux tons très-opposés, et encore n'est-on pas certain qu'il n'y ait là une alternation de l'un des deux.

Notons que les verdures du XVIIe siècle, et que les paysages qui servent de fond aux figures de l'époque qui nous occupe sont remarquables par le vert bleu qui domine dans les parties sombres du feuillage qui s'éclaire volontiers en jaune.

Les peintres du règne de Louis XV amenèrent une crise dans l'art du tapissier.

Coloristes plus fins, mais aussi plus débiles que leurs prédécesseurs; forcés d'ailleurs d'harmoniser leurs décorations avec les blancs et les ors des boiseries, ils introduisirent dans leurs peintures des gris légers qu'ils voulaient imposer aux tapissiers. Ceux-ci résistèrent prétendant avec raison qu'une tapisserie n'est point un tableau, et que, ne devant user que des couleurs solides fournies par le teinturier, ils ne pouvaient compromettre la durée de leurs œuvres par l'emploi de couleurs fugaces qui disparaîtraient bientôt. La lutte fut vive : les peintres l'emportèrent, mais les faits ont donné raison aux tapissiers.

Certes, le public, comme les artistes, est séduit par la tonalité grise qui étend son harmonie sur toutes les tentures anciennes, surtout sur celles du XVIIIe siècle. Mais s'il voulait bien soumettre à l'analyse ces tentures d'un si agréable aspect, il y reconnaîtrait un grand nombre de dislocations qui résultent de l'emploi de couleurs qui, par trop fugitives, ont complétement disparu en laissant de grandes taches blanches. Les différentes pièces de la tenture d'*Esther*, de J. François de Troy, nous en donnent d'éclatants exemples.

Il reste certainement toujours quelque chose de ces grandes machines : leur superbe ordonnance, avec les grandes oppositions des valeurs colorées des personnages aux tons neutres des fonds. Puis ces tentures étant exécutées avec une simplicité relative, par grands plans colorés, où les larges lumières s'opposent presque, sans l'intermédiaire de demi-teintes, à des ombres chaudes et soutenues, les décolorations n'ont porté que sur certaines parties de la composition, respectant tout ce qui était traité suivant l'ancienne pratique.

Les carnations elles-mêmes participent de cette simplicité et de cette large exécution. Il est, en effet, une tradition aux Gobelins, transmise par les anciens aux doyens de la génération présente, suivant laquelle

on ne connaissait jadis que trois gammes pour les carnations : celle des hommes, celle des femmes et celle des enfants, et que chacune de ces gammes ne comprenait guère que trois à quatre tons d'une même couleur : la lumière, la demi-teinte et l'ombre. Admettons qu'il y ait un peu d'exagération dans ce dire, toujours est-il que les carnations des tentures anciennes sont peu variées, et que cette uniformité qui contribue à l'aspect décoratif en rappelant de place en place les mêmes colorations, localise les altérations qui ne portent que sur les parties où il était impossible de ne point se conformer à la volonté du peintre.

Que l'on examine maintenant la tapisserie de la *Peste de Jaffa*, d'après Gros. Ici l'on a prétendu lutter avec une peinture qui est assurément un des chefs-d'œuvre de l'art du XIXe siècle, mais qui ne fut certainement ni conçue ni peinte pour servir de modèle à une tapisserie. On l'a voulu copier telle qu'on la voyait, avec toutes les complications de ses colorations diverses, ici éclatantes, ici assourdies; on a poursuivi le modelé et la recherche du ton aussi loin que le maître l'avait poussée, et pour ce faire on a usé jusqu'à l'abus de toutes les ressources de la palette fournie par le teinturier. Or toutes les couleurs n'étaient ni également solides ni également altérables. Les unes ont passé au clair; les autres ont poussé au noir, si bien qu'elles ont exercé d'affreux ravages dans la tapisserie. De loin elle a toujours un grand aspect, ses belles combinaisons de groupes, de lumières et d'ombres; mais de près, que reste-t-il?

Comme les couleurs et les tons sont juxtaposés et non hachés les uns par les autres, les effets de clair et de sombre ont été transformés par places; ce qui était demi-teinte arriva à être plus foncé que ce qui était ombre, et le modelé est devenu méconnaissable. Cet effet est surtout visible sur les corps des pestiférés couchés aux premiers plans. Ce ne sont plus des hommes, mais tout ce qu'il plaira d'imaginer de rocailleux et de discordant.

Si, assez aveugle pour n'avoir point été instruit par un pareil exemple, l'on voulait aujourd'hui copier en tapisserie un autre tableau, aussi peu convenable, le résultat, sans être plus conforme au modèle dans le présent, que ne l'était l'œuvre de Gros lorsqu'elle sortit du métier, ne subirait point les mêmes ravages dans l'avenir, grâce au mode de fabrication adopté aujourd'hui aux Gobelins. C'est celui des hachures par couleurs complémentaires, essayé au commencement du siècle par le tapissier Deyrolle, et systématiquement développé depuis. Il consiste à composer, non pas une couleur franche, mais une couleur rabattue d'un ton quelconque au moyen de deux couleurs complémentaires de même

hauteur : un rouge et un vert, — un orangé et un bleu, — un violet et un jaune.

Ce procédé a plusieurs avantages.

D'abord, comme il n'existe que trois couleurs fondamentales, qui se complètent par trois couleurs intermédiaires, il arrive nécessairement que les six couleurs du prisme se trouvent intimement mélangées et traversent toute la pièce, puisqu'un jaune est rompu par un violet, un bleu par un orangé, un rouge par un vert, et réciproquement. Un ton local en résulte qui contribuera d'abord à donner une certaine harmonie à l'ensemble. Puis, comme deux couleurs complémentaires mélangées se rabattent pour donner du gris, il est possible d'obtenir ces gris dont on parle tant aujourd'hui pour empêcher le choc des couleurs trop vives, au moyen de couleurs moins rabattues que le résultat semble l'indiquer. On obtient l'apparence du gris sans l'employer, et comme il est formé par un mélange dont l'œil reçoit l'impression inconsciente, les couleurs produisent cette vibration et possèdent cette finesse que la peinture recherche.

Nous indiquerons, comme exemple de ce résultat, la tunique rose de la figure du *Vin*, d'après M. J. Mazerolle, destinée à la rotonde de l'Opéra, et exécutée par les mains et sous la conduite de M. E. Flament, sous-chef, l'un des tapissiers des Gobelins qui raisonne et systématise le plus cette pratique. Cette draperie est modelée en vert sans cependant cesser d'être d'un gris rosé dans les ombres.

Ceci n'a point été fait pour le plaisir d'étonner ceux qui voudront bien analyser cette draperie, comme tout ce qui sort aujourd'hui de la Manufacture, mais afin de donner plus de solidité aux colorations de la tapisserie.

Toutes choses étant égales dans les procédés et dans les matières employées, le teinturier ne peut donner la même durée aux couleurs très-claires qu'aux couleurs plus foncées, ni aux couleurs rabattues qu'aux couleurs normales. Si donc on peut rabattre un ton en employant concurremment deux laines teintes de deux tons complémentaires plus élevés, le résultat sera plus solide.

En outre, si les laines jouent avec le temps, les unes devenant plus claires, les autres plus foncées, comme aucune couleur n'est localisée sur un point quelconque, mais comme elle s'étend partout, ces altérations porteront sur toute la pièce, qui haussera, mais surtout qui baissera de ton sans se disloquer.

On pourrait craindre que ce procédé n'empêchât d'aborder les colorations vigoureuses en les affadissant. Nous croyons que le résultat

obtenu dans la traduction de la *Visitation*, de Ghirlandajo, du musée du Louvre, pourra rassurer à cet égard.

Nous avons dit « traduction », parce que l'exécution en tapisserie d'un tableau n'est point une simple copie. Il est nécessaire de prévoir, dès le jour où on la tisse, ce que sera la tapisserie dans l'avenir. La vouloir faire semblable au modèle, surtout si celui-ci est peint dans les colorations adoucies, c'est se préparer des mécomptes prochains. Aussi faut-il remonter les colorations et partout transposer. L'effet sera brutal, peut-être, au sortir du métier, mais il faut savoir travailler pour l'avenir. Une tapisserie doit pouvoir vieillir.

Nous nous arrêtons ici, bien que l'exposition de l'Histoire de la Tapisserie, qui a servi de thème à cette étude, ait encore beaucoup de choses à nous enseigner.

Nous n'avons rien dit des tapisseries pour meubles où les Gobelins et Beauvais ont travaillé ensemble.

Les tapis aussi eussent exigé quelques observations. En présence de l'heureuse invasion des tapis d'Orient, il eût peut-être été opportun d'étudier si l'ancien genre français inauguré à la Savonnerie au XVIIe siècle, et tellement perfectionné dans un sens qui le rend impropre à faire un tapis d'un tissu qui n'est plus subordonné à la décoration de l'appartement où on le place et aux meubles qu'il doit porter, ne doit pas revenir à sa simplicité primitive ou sinon être profondément modifié.

En voyant la portière en velours exécutée du temps de Louis XIV et exposée par le Mobilier national, nous eussions pu nous demander si, au lieu d'employer l'habileté de l'atelier de la Savonnerie établi aux Gobelins à des œuvres aussi parfaites que le grand tapis à fond noir, dont la perfection même est un défaut, eu égard à l'emploi qu'il doit avoir, il n'est pas convenable de commander aussi à cet atelier des tentures de murailles. Car lui demander des œuvres moins parfaites que ce qu'il fait aujourd'hui serait le faire déchoir et méconnaître le parti qu'on en peut tirer. Aussi eussions-nous pu justifier la décision qui le fait concourir dès aujourd'hui à la décoration du Panthéon en exécutant deux immenses tentures destinées à garnir les murailles des transepts, derrière les autels de la Vierge et de Sainte-Geneviève.

Les produits nouveaux de l'atelier de tapisserie demanderaient aussi quelques explications sur les tendances décoratives qu'il est peut-être possible d'y reconnaître. Mais ce que nous avons déjà dit des produits de l'art ancien nous dispense de parler de l'art contemporain, car nous y avons indiqué implicitement quel est le but vers lequel nous croyons

que l'on doit tendre. Que l'on puisse donner une destination à toutes les tentures qu'on y tisse, condition indispensable pour que les modèles aient un caractère décoratif, et la science d'un personnel qui se prête avec une si merveilleuse souplesse aux genres les plus divers, se pliera à toutes les simplifications comme il se plaît à toutes les difficultés.

L'étude que nous venons d'esquisser eût été impossible sans l'exposition provoquée par l'Union centrale. En réunissant et en classant autant que possible, par époques et par ateliers, la plupart des tapisseries exposées, elle a donné la valeur d'un enseignement au magnifique ensemble qui a étonné et charmé ceux mêmes qui l'ont organisé. Elle a montré à tous des œuvres qu'il eût souvent été difficile de connaître et qu'il eût été certainement impossible de comparer.

Si cette exposition a été pour nous un complément d'enseignement sur l'histoire de la tapisserie, elle a été surtout un enseignement pratique. Nous espérons, nous sommes même certain qu'elle l'a été aussi pour beaucoup d'autres.

Par ses belles tentures du XVI[e] et du XVII[e] siècle, pour ne point remonter plus haut et pour ne citer que des œuvres sur lesquelles tout le monde est d'accord, cette exposition nous a montré que l'agrément d'une composition diffuse, la gaieté des colorations vives et soutenues et la simplicité de l'exécution sont nécessaires pour qu'une tapisserie soit décorative, agréable et durable.

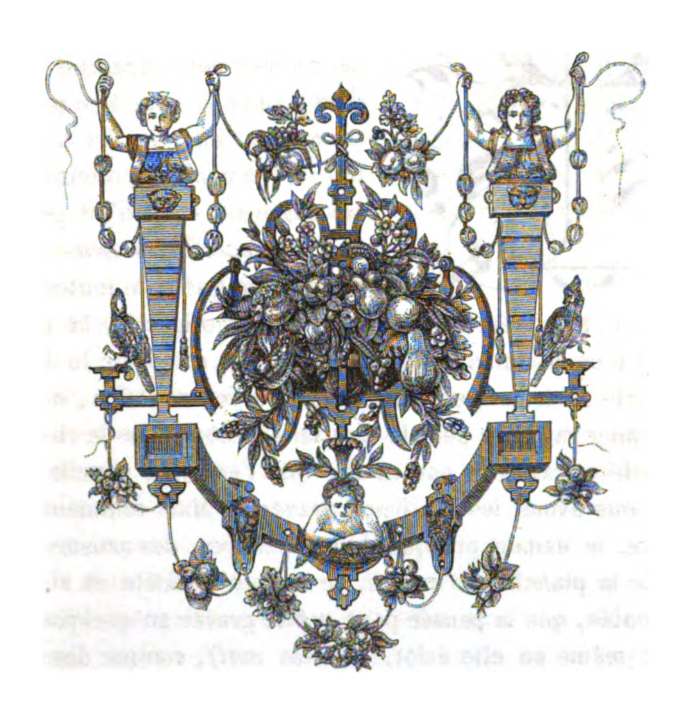
Il est vrai que, pour arriver aujourd'hui à ce résultat, il faut que ceux qui dirigent les ateliers de tapisseries, — quels qu'ils soient, industriels ou fonctionnaires, — réagissent contre le goût trop général du public, dont la masse n'estime une tapisserie que lorsqu'elle peut en dire : « on jurerait que c'est un tableau », — cruelle injure, — et dont la partie éclairée, séduite par l'harmonie que le temps a donnée aux vieilles tentures, demande qu'on lui fasse des tapisseries déjà vieilles avant que de quitter le métier.

Afin de guérir celle-ci de ce goût malsain, nous eussions désiré que l'on eût pu exposer à l'envers quelques-unes des tapisseries anciennes les mieux conservées, au lieu de le faire seulement pour la bordure de l'une des pièces du temps de Louis XIV placée au-dessus du métier de la Manufacture des Gobelins [1].

1. Cette bordure retournée, bien que plus intense de ton que celle que l'on voit à l'endroit, du côté opposé du sujet, n'apparaît pas à distance telle qu'elle est réllement examinée de près. Les fils, — les *débourats*, — que l'on est obligé de laisser sur le tissu pour qu'il soit solide, enbrouillant le dessin, rendent plus grises ses colorations.

Par ses expositions précédentes, l'Union centrale a déjà exercé une grande influence sur l'industrie française. Celle surtout qui avait l'art oriental pour objet nous a valu les progrès immenses que la céramique a faits dans toutes ses branches : la faïence, la porcelaine, l'émaillerie et la verrerie. Espérons que celle de l'Histoire de la Tapisserie, sans avoir une influence aussi étendue, puisque l'industrie qui y est représentée se trouve en un moins grand nombre de mains, en exercera une aussi importante par les résultats.

ALFRED DARCEL.



LES

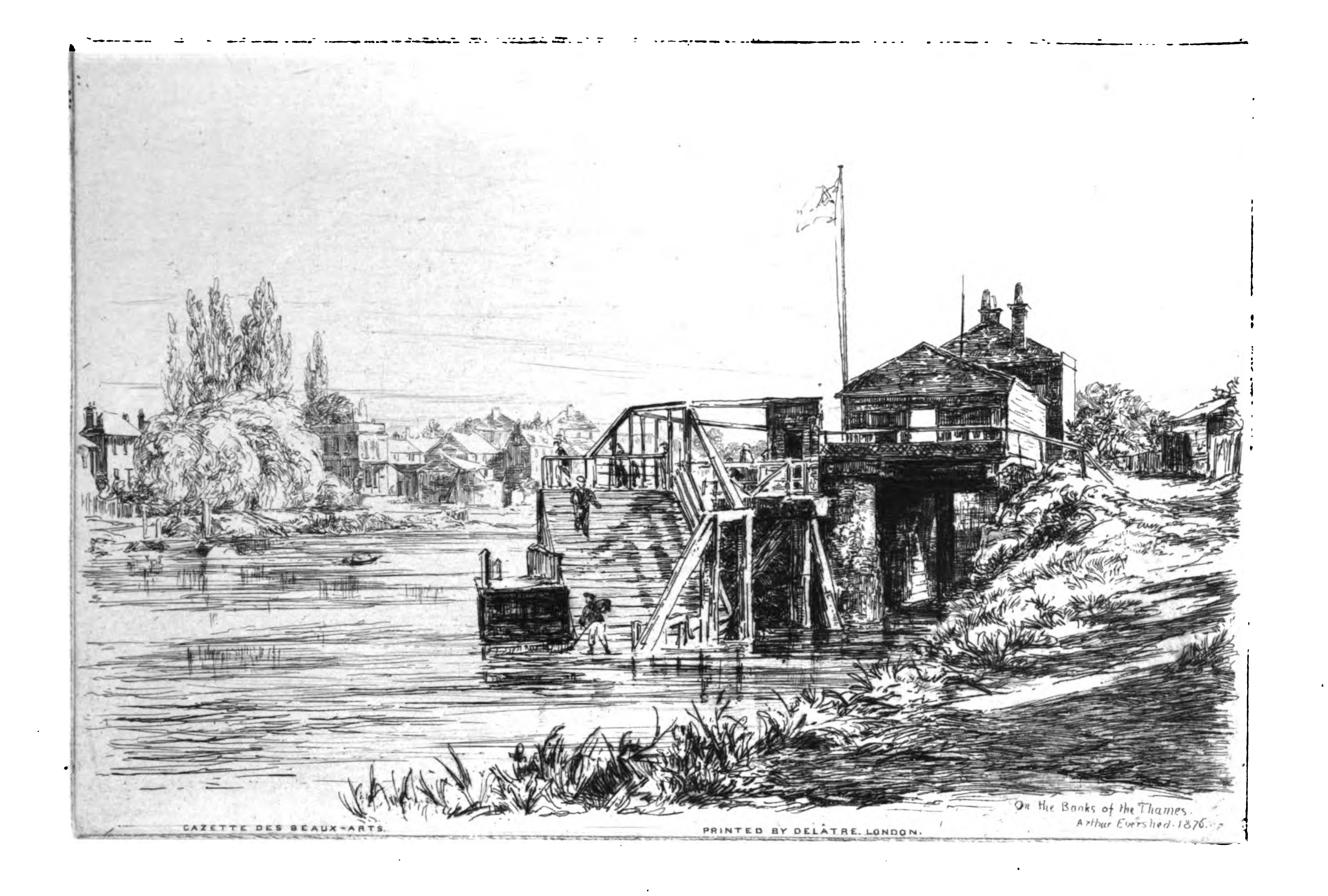
EAUX-FORTES DE M. EVERSHED



L n'est pas étonnant qu'une revue comme celle-ci qui a été créée et mise au monde pour la plus grande gloire de l'eau-forte; — elle a eu le mérite de relever cette branche de l'art et d'en vivifier la séve à ce point qu'elle est aujourd'hui une des plus productives et des plus glorieuses de notre art national; — il n'est pas étonnant que la *Gazette des Beaux-Arts* soit toujours en quête de toutes les formes nouvelles sous lesquelles se manifeste la plus originale, la plus capricieuse et la plus charmante des modalités que comporte le dessin.

L'eau-forte française, en tant qu'art de reproduction, occupe toujours le premier rang, on peut le dire sans tomber dans le chauvinisme; sa supériorité est attestée par ce fait que l'étranger appelle nos aquafortistes : nous avons les meilleurs graveurs. Mais comment expliquer l'indifférence, le dédain presque de nos peintres, des artistes créateurs, à l'égard de la planche de cuivre, ce miroir si fidèle et si facilement impressionnable, que la pensée peut y être gravée en quelques instants, au moment même où elle éclôt, à l'état *natif*, comme disent les chimistes? Et si cette pensée est digne d'être divulguée, quelle joie pour l'artiste de pouvoir la répandre à des milliers d'exemplaires, toujours semblable à elle-même et toujours dans sa fleur! Quel autre mode d'expression dans les arts plastiques offre des ressources comparables? Faut-il rappeler encore que l'eau-forte parle une langue d'une richesse merveilleuse; il n'en est pas de plus explicite; elle peut tout dire, du blanc au noir; elle peut raconter toute la lumière.

Nous le disons avec un vif sentiment de regret, sauf de trop rares exceptions, ce n'est qu'en jetant les yeux par delà les frontières, qu'on


On the Banks of the Thames.
Arthur Evershed. 1876.
GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
PRINTED BY DELÂTRE, LONDON.


On the Banks of the Thames.
Arthur Evershed. 1876.
GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
PRINTED BY DELÂTRE, LONDON.

peut contempler l'estampe originale, l'édition première d'une pensée. Dernièrement, il est vrai, un de nos collaborateurs pouvait le faire, sans quitter la France; il s'agissait d'un artiste de grande valeur, mais encore fallait-il reconnaître que M. Legros avait longtemps séjourné en Angleterre pour expliquer ce phénomène : un peintre aqua-fortiste français. Nous en savons un autre dont les œuvres ont un charme bien remarquable, M. Tissot; que les peintres lui pardonnent, il habite également la Grande-Bretagne !

L'aqua-fortiste dont nous voulons dire quelques mots aujourd'hui, n'a pas à s'excuser, il est Anglais, — Anglais comme Seymour-Haden et comme Edwin Edwards dont la *Gazette* a parlé bien souvent. M. Arthur Evershed ne leur ressemble en rien, du reste; il est presque superflu de le dire, les artistes anglais ne se copient pas entre eux; quel que soit leur mérite, ils restent toujours originaux. M. Evershed n'est pas un coloriste brillant comme Seymour-Haden, il n'a pas la force de Edwin Edwards, force qui dégénère trop souvent en violence, comme on l'a dit avec raison. Le talent de M. Evershed est un talent délicat, distingué, qui se complaît dans la forme et la traduit avec une rare élégance. Il est peu de paysagistes, aujourd'hui, qui sachent comme lui surprendre et fixer en quelques traits la silhouette mobile des verdures frissonnantes au moindre souffle de l'air, et asseoir au milieu de la nature vivante les grandes lignes immobiles, les plans de terrain et les œuvres de l'homme, les *fabriques*, dont la rigidité géométrique forme contraste et satisfait à l'exigence imprescriptible de l'œil, l'équilibre.

Le faire de M. Evershed a cela de remarquable qu'il ne sent en rien la facture. Le trait vient là où il doit être, épousant avec docilité la forme qui l'a motivé. Les valeurs sont rendues avec une justesse remarquable et toujours dans la forme; l'artiste n'emploie jamais ces tailles libres, impersonnelles pour ainsi dire, dont on abuse tant aujourd'hui, et qui, oublieuses de l'objet, n'accusent que le métier.

Ses eaux-fortes, si remarquables au point de vue du dessin, ont en outre un accent de sincérité qui en double le charme. Habilement composées ou plutôt choisies quant au motif, elles ne présentent dans la distribution de la lumière aucun artifice d'arrangement. M. Evershed voit juste et peint comme il voit; le noir est toujours à sa place; on ne trouvera dans ses estampes aucune intention préconçue de créer des repoussoirs; les premiers plans, même dans l'ombre, sont baignés de lumière, et c'est dans la logique des choses puisqu'ils gisent plus près de l'œil du spectateur. Cette observation pourrait passer pour naïve si

nous n'étions pas habitués à voir faire exactement le contraire dans beaucoup des eaux-fortes modernes.

Nous n'avons pas l'intention de commencer le catalogue de l'œuvre, d'ailleurs peu considérable encore, de M. Evershed. Quinze estampes sont sous nos yeux au moment où nous écrivons; les sujets, toujours empruntés aux bords de la Tamise et aux campagnes pittoresques qui l'avoisinent, ont été dessinés directement sur le métal, en face de la nature, L'auteur y fait montre de toutes les ressources de la gravure sur cuivre: l'eau-forte pure ou relevée de pointe sèche, la pointe sèche employée seule. La plupart sont inédites, quoiqu'elles aient figuré aux expositions de l'Académie royale, du Noir et Blanc et de Philadelphie.

L'homme dans M. Evershed n'est pas moins intéressant à connaître que l'artiste. Né en 1836 dans l'un des plus beaux cantons du comté de Sussex, la plus grande partie de sa jeunesse se passa dans les champs et dans les bois, sous l'œil de son père qui pratiquait la médecine en cultivant sa ferme.

Comme il manifestait un vif désir d'étudier les arts, son père l'envoya à Londres à l'âge de seize ans, et le plaça dans l'atelier de M. Alfred Clirt, peintre de paysages. Pendant quelques années, il étudia beaucoup d'après nature et fit quelques peintures à l'huile, — des paysages, des scènes de la vie des champs et des intérieurs de chaumières.

Plusieurs ont été exposées à la Société des artistes britanniques, à l'Académie royale et ailleurs, de 1855 à 1858.

Après 1858, cédant peut-être aux instances de son père, il abandonna brusquement la carrière artistique pour se vouer entièrement à l'étude de la médecine. Quelques années plus tard, il avait terminé ses études à l'hôpital de chirurgie de Londres, et, muni de son diplôme de docteur, il allait s'établir à Ampthill, dans le comté de Bedfort. Là, il fut si complétement absorbé par la clientèle que le temps lui manqua, pendant dix ans, pour cultiver les arts.

Son éducation d'aqua-fortiste ne date que de 1872. Bien qu'il eût fait auparavant un grand nombre de dessins à la plume et à l'encre, jamais il ne s'était servi de la pointe, ni de l'acide. Depuis environ trois ans, M. Evershed a quitté la campagne pour venir habiter Hampstead, le plus beau faubourg de Londres, où il exerce la médecine. Sa fortune lui permet, du reste, d'en prendre à son aise et il consacre ses loisirs à peindre et à graver à l'eau-forte.

On le voit, l'histoire du docteur Evershed est la répétition presque textuelle de celle de son célèbre confrère en art et en médecine, le docteur Seymour-Haden, et il pourrait nous écrire ce qu'écrivait

M. Haden en 1864, quand la *Gazette* avait entrepris le catalogue de ses estampes[1] : « N'oubliez pas que cette courte et délicieuse vie d'artiste n'est qu'un fort petit épisode. » C'était parler en homme sage et, en même temps, faire preuve d'une rare modestie, car les épisodes artistiques de la vie de M. Haden ont suffi à faire admettre son nom dans le livre d'or de l'art contemporain. Il faut néanmoins tenir compte des réserves formulées par l'auteur lui-même quand on veut apprécier son œuvre, et nous observerons cette ligne de conduite à l'égard de M. Evershed, pour remplir ses intentions.

Certes il y a loin, si l'on se place au point de vue de la hiérarchie de l'art, de ces improvisateurs charmants qui peuvent choisir leur moment et jeter au panier tout ce qui n'est pas venu dans un jour de belle humeur, à l'artiste que les nécessités de la vie condamnent à une production incessante, et qui se voit forcé de malmener l'inspiration quand elle se fait attendre, voire même de fausser compagnie à cette collaboratrice trop souvent inexacte. Il ne viendra à l'idée de personne d'assimiler le ténor mondain qui soupire une romance au chanteur qui mène à bien sa carrière de théâtre, même quand la balance de l'art semble pencher du côté du premier. Enfin, le caractère même de la chose improvisée doit inspirer à la critique certain sentiment de discrétion : tout ce qui est succinct en art n'a droit qu'à des éloges modérés et il faut réserver l'enthousiasme pour les œuvres de haute lutte, quand l'ouvrier nous apparaît triomphant.

Est-ce à dire que nous considérons le docteur Evershed comme un amateur? Cette épithète, si malsonnante dans la bouche des artistes, ne saurait lui être appliquée sans manquer à la justice et au respect dû à son talent. L'œuvre fait l'artiste et non pas la profession, nous souffle à l'oreille un éminent critique, M. Prudhomme.

Nos lecteurs peuvent se prononcer en connaissance de cause; voici les deux planches les plus récentes de M. Evershed, qui a eu l'obligeance de les graver spécialement pour la *Gazette des Beaux-Arts.* Nous attendons leur jugement en toute confiance.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVII, 2e période, page 275 et suivantes : l'*Œuvre de Seymour-Haden,* par M. Ph. Burty.



ART ET INDUSTRIE AU XVIᵉ SIÈCLE

LE TOMBEAU DE GASTON DE FOIX

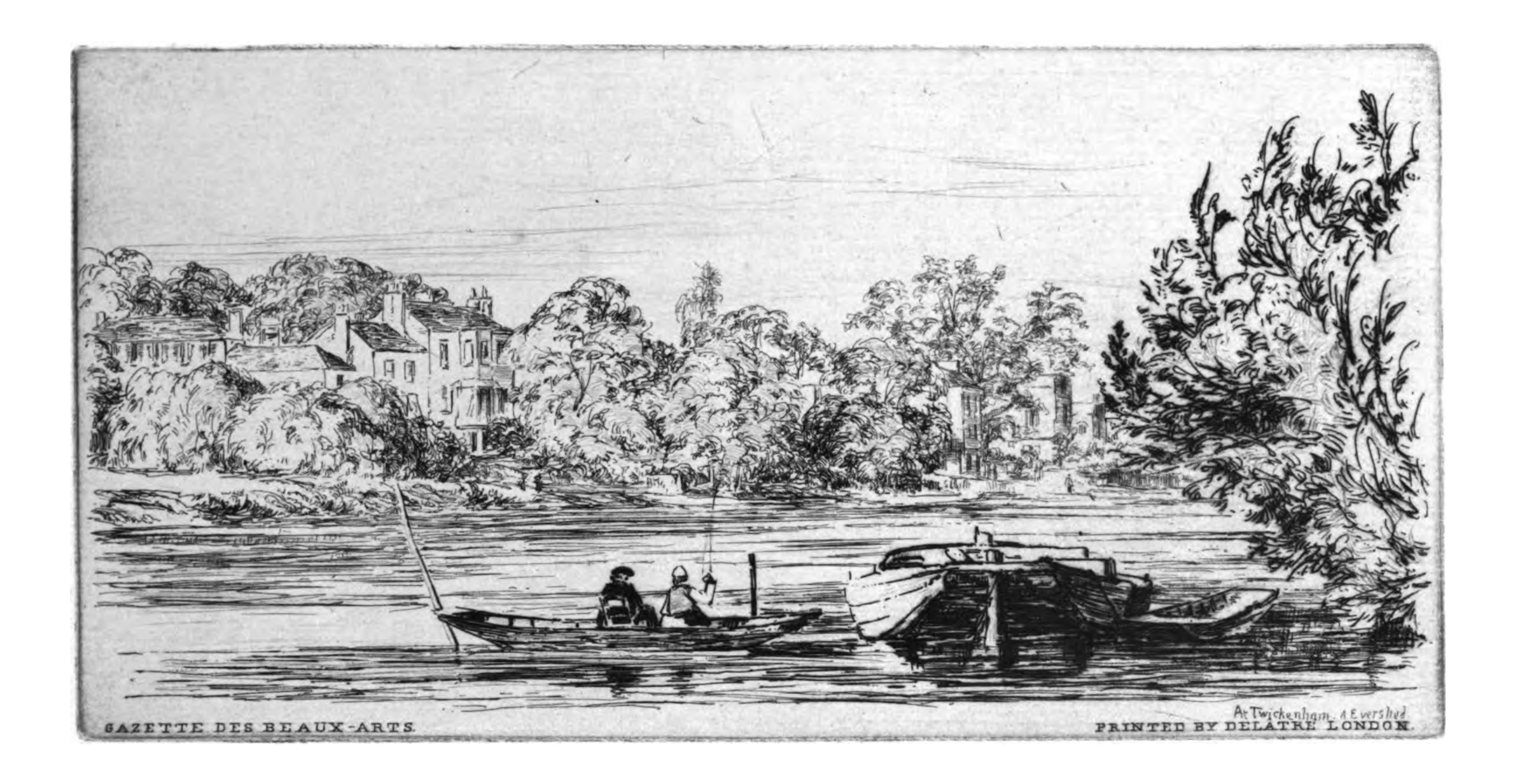
I.



E touriste qui se rend de Milan à Saronno dans le but de visiter l'église de Notre-Dame, pour y admirer le concert des anges de Gaudenzio Ferrari et les incomparables fresques de Bernardino Luini, ces chefs-d'œuvre de l'école milanaise, le touriste, dis-je, arrivé à huit kilomètres de la ville, découvre sur sa droite un vaste château du XVIIᵉ siècle, dont les grilles dorées brillent au loin sous le soleil. Une large et majestueuse avenue conduit à cette belle résidence, qui se dessine sur un rideau de chênes séculaires, entourée de trois côtés par des massifs d'arbustes rares, des serres chaudes, des charmilles, des ifs taillés, comme un Versailles en petit, avec cette différence à son avantage, qu'on y voit végéter en pleine terre de grands et beaux palmiers : un effet de paysage que Lenôtre n'aurait pu faire entrer dans sa composition. La contrée n'est qu'une vaste plaine plantée de mûriers et de vignes, mais l'on découvre tout près ces premiers échelons de collines qui, de plateau en plateau, s'élèvent jusqu'aux montagnes de Come, et plus loin, les Alpes de la Suisse et leurs neiges éternelles bornant l'horizon. Ces premiers mamelons, se reliant les uns aux autres, ne sont en effet que les






At Twickenham. A. Evershed
GAZETTE DES BEAUX-ARTS.
PRINTED BY DELATRE LONDON.

anciennes moraines, nous retraçant avec toute l'exactitude désirable l'histoire d'une époque où les glaciers envahissaient cette plaine, qui d'après les plus récentes découvertes de la géologie était alors submergée par les eaux de la mer Adriatique.

Ce noble château garde toujours inaltéré le caractère d'architecture de son siècle, et les jardins aussi, avec pièces d'eau, labyrinthes, théâtres rustiques, parc aux cerfs et volières; le tout peuplé de marbres mythologiques dans le goût tourmenté du Bernin, envahis par la mousse, voilés par les plantes grimpantes. C'est le château de Castellazzo dans lequel se conserve précisément le beau lit du XVI[e] siècle dont nous avons entretenu nos lecteurs.

Les doubles appartements en enfilade, sans troubler en rien le caractère sévère et sérieux de l'ensemble, offrent tout le confortable moderne, et renferment dans les grandes pièces peintes à fresque, plafonnées de solives, ou à voûtes en maçonnerie parsemées de stucs peints et dorés en style rocaille, d'un flamboyant et d'un tarabiscoté exquis, des curiosités de toute sorte, des statues modernes, — le présent ne dissonant pas trop au milieu du passé, — une colossale statue romaine, des bronzes florentins et romains, des sculptures de la Renaissance, des médailles, des médaillons, des armures, des majoliques de la bonne époque, de la porcelaine, une riche et ancienne bibliothèque, d'anciens meubles dorés, sculptés, en très-fine marqueterie ou en mosaïque de Florence, d'anciens tableaux, de grands et beaux portraits de l'école française, et surtout une riche, très-rare et très-curieuse collection de vieux lits.

Mais ce qui doit surtout nous toucher et intéresser des lecteurs français à Castellazzo, c'est une œuvre de sculpture milanaise de la Renaissance, dont on garde ici d'importants fragments. Il s'agit des épaves du monument qu'on devait élever à la mémoire du capitaine français Gaston de Foix, tué à la bataille de Ravenne le 11 avril 1512, où il battit les armées pontificales et espagnoles, et où il aurait peut-être dicté la paix au pape Jules II, si, emporté par une imprudente mais héroïque ardeur, il n'avait poursuivi, l'épée dans les reins, un corps espagnol en retraite, au milieu duquel il trouva la mort[1].

1. La bataille de Ravenne et la mort glorieuse de Gaston de Foix ont été chantées en Italie dans des poésies populaires *(cantatorie)*, imprimées à Milan, à Venise, à Bologne, sous la forme de feuillets volants auxquels on peut faire remonter la première idée des *gazettes*. Nous connaissons une demi-douzaine de ces petites cantates sur la bataille de Ravenne, et nous en possédons même parmi nos livres trois rarissimes plaquettes in-4°, donnant trois différentes versions de ce fait d'armes, toujours rimées.



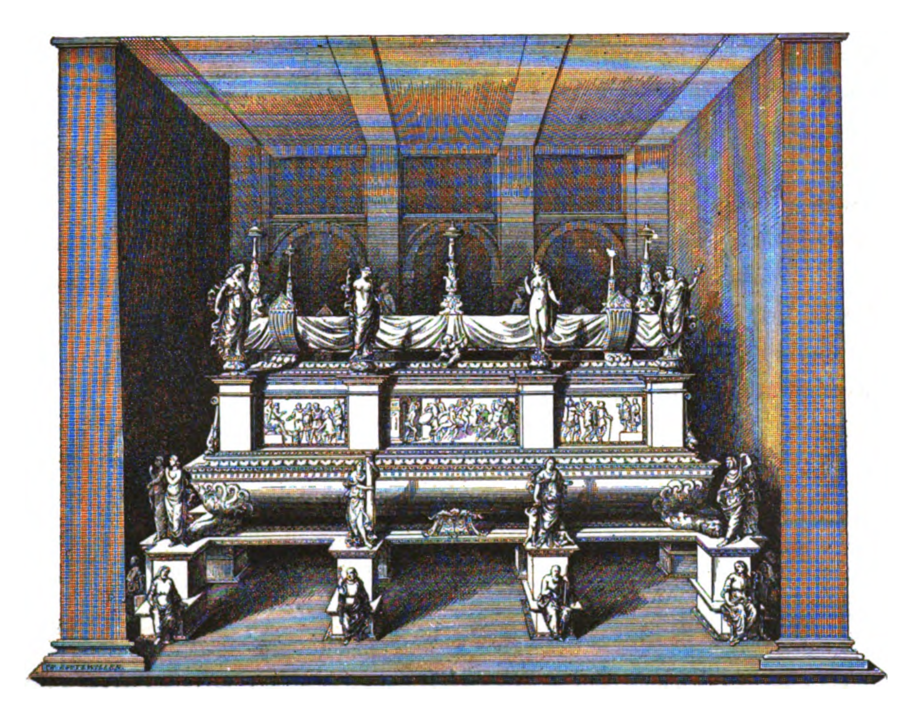
Ces débris sont aujourd'hui épars un peu partout[1] : au Brera, à l'Ambrosienne, à l'abbaye de Chiaravalle, à la chartreuse de Pavie, au château de Belgiojoso, à la cathédrale de Novi, au musée de Turin, à ceux de Paris, de Lyon, d'Orléans, du South Kensington à Londres, à la maison Vitali de Modène, à la villa Taccioli de Varèse, chez M. Gérard à Paris, chez les héritiers du chanoine Valeri, chez un amateur de Savone, dans la collection Collalto à Vienne et même ailleurs. Si nous en exceptons pourtant la pièce principale, l'admirable statue couchée du musée de Milan, les parties les plus considérables de cette œuvre existant en Italie, avaient été recueillies en 1712 par le comte Joseph-Marie Arconati, le maître ainsi que le reconstructeur du château de Castellazzo, depuis plusieurs siècles domaine de sa famille. Le château, ainsi que la vaste propriété qui l'entoure, passèrent plus tard en héritage aux marquis Busca, et sont aujourd'hui à l'une des six gracieuses nièces de feu le marquis Antoine, maintenant comtesse S... A... B..., l'une des dames les plus charmantes de la société milanaise, qui en compte beaucoup de charmantes.

L'amour des arts, la protection éclairée des artistes, sont une ancienne tradition de famille chez les héritiers des Arconati, et surtout cet esprit conservateur, si rare aujourd'hui, qui ne faisait pas moins estimer aux patriciens de l'ancienne Rome les vieux meubles qui leur venaient de succession, que l'héritage même, ainsi que Juvénal l'insinue :

. . . « Argenti superest quodcumque paterni. »

1. Alexandre Lenoir, l'ancien administrateur du Musée des monuments français et conservateur des objets d'art de la Malmaison, se trouvait posséder trois bas-reliefs ayant appartenu aussi au monument de Gaston. Nous avons sous les yeux une lettre adressée à *Monsieur le chevalier Chicognar* (sic), *président de l'Académie de Milan, correspondant de l'Institut de France, rue Vivienne, hôtel des Étrangers, n° 3, à Paris,* par laquelle il lui présente un artiste dessinateur, un M. Bel, élève de M. David, qui s'était chargé de dessiner pour le compte du peintre Bossi de Milan, les trois bas-reliefs en sa possession. Ces dessins, fort médiocres, joints à la lettre de Lenoir, ont pourtant servi à Bossi pour établir que ces bas-reliefs ne pouvaient avoir fait partie du monument de Gaston. Mais il a tort : ces bas-reliefs lui appartiennent réellement. Ils représentent, l'un un triomphe romain, l'autre un guerrier conduisant un cheval près d'un arbre contre lequel est appuyé un trophée; le troisième, deux guerriers à moitié nus qui apportent leurs armes au pied d'une colonne tronquée, sur la base de laquelle est cette inscription : *Illaeso / lumine / solem / AD. I. S. / 1518.* Ces derniers bas-reliefs sont les mêmes qui sont conservés aujourd'hui au South Kensington de Londres et décrits par Robinson, qui en a donné les gravures page 176 de son illustration de ce Musée. Robinson croit avec raison y voir des fragments du monument de Gaston.

Autres temps, autres mœurs! L'amour des arts ne se perpétue que rarement dans une famille. A François Melzi, l'ami de Léonard, et qui en garde religieusement les manuscrits, succède un héritier qui les donne pour rien. Un comte Galeaz Arconati, homme de goût et d'un luxe érudit, bien connu des biographes de Léonard de Vinci, s'est rendu célèbre par son noble refus de céder contre la somme de trois mille doubles d'Espagne, au roi d'Angleterre Jacques Ier (VI d'Écosse), en 1630, un seul



PROJET POUR LE TOMBEAU DE GASTON DE FOIX.

(D'après un dessin du Bambaja conservé au South Keusington, de Londres.)

parmi les douze manuscrits de Léonard qu'il possédait[1], tandis que volontairement, et de son vivant, il en faisait don à la bibliothèque Ambrosienne, par acte notarié du 20 janvier 1637, portant le tabellionat d'un noble milanais inscrit au collége des notaires de la ville de Milan, Christophe Sola. Ici pourtant il faudrait relever une méprise, ou rectifier une erreur dans cette tradition, la date qu'on donnerait à cette négociation

1. *Boschœ P. P. de origine et statu Bibliothecœ Ambrosianœ Hemidecas*, etc. Mediolani MDCLXXII, in-4°, page 153.

étant évidemment apocryphe. Jacques I[er] étant mort en 1625, en 1630 régnait déjà depuis cinq ans Charles I[er], roi d'Angleterre. Les annotateurs de la lettre de Mariette à M. de Caylus, dans le troisième volume de l'*Abecedario,* ont déjà rectifié cet anachronisme et substitué Charles I[er] à Jacques I[er]. Quoi qu'il en soit, c'est en 1637 que les recteurs de l'Ambrosienne placèrent sur le grand escalier une table de marbre aux caractères d'airain, en l'honneur du généreux donateur. Le volume manuscrit demandé par Charles I[er] c'est l'*Atlantique,* de beaucoup le plus important, mais malheureusement le seul qui nous soit revenu en 1814, tandis que les autres, par un oubli ou une distraction de l'*emballeur* Canova, sont restés à la bibliothèque de l'Institut de France, où ils sont en ce moment un sujet d'études d'un ordre très-élevé par M. Gilbert Govi. Le monde savant attend de lui le dernier mot sur ces écrits léonardesques, dont le premier avait été dit, il y a bon nombre d'années, par un autre savant italien, G.-B. Venturi.

Et maintenant un peu d'histoire. Les chroniqueurs milanais, Prato et Burigozzo, nous décrivent, sous la date du 20 juin 1512, l'entrée à Milan de l'évêque de Lodi, Octavien Sforza, à la tête des Suisses commandés par le cardinal de Sion, Mathieu Schinner, qui, en 1511, avait reçu le chapeau de Jules II; le fougueux pontife voulant alors s'unir étroitement avec les Suisses dans le but d'expulser les Français de l'Italie, en faisant des soldats de la Confédération les instruments de ses desseins. Nous avons ainsi le récit circonstancié des insultes qu'on infligea dans la cathédrale même au monument provisoire de Gaston, ainsi qu'à ses restes mortels. Témoin du fait, Prato nous dit que le corps « *con gran sprezzo e como cane* » a été porté sur le rempart du château, devant la garnison française qui le tenait toujours, et qu'il fut retiré plus tard et déposé « *per alchuni discreti uomini a Santa-Marta* », église appartenant à un couvent d'Agostiniennes[1]. Trois années étaient à peine écoulées, après ce lâche outrage, que la bataille de Marignan (14 septembre 1515) reconduisait les Français à Milan (11 octobre). C'est à cette année 1515 qu'il faut re-

1. L'église et le couvent auquel elle touchait dataient du commencement du xv[e] siècle. Louis le More et sa femme Béatrice d'Este aimaient à converser avec ces dames religieuses, appartenant sans exception aux familles patriciennes de Milan. Ces princes augmentèrent les revenus du couvent auquel ils firent des dons très-considérables soit en terrains, soit en vases sacrés au service de leur église. Le tout a maintenant disparu; l'église et le couvent démolis, à leur place est maintenant un dépôt municipal. C'est dans ce couvent que vivaient les deux sœurs de Louis le More et du cardinal Ascanio Sforza, pour lesquelles un *Antoine Cicognara* enlumina deux jeux de tarot décrits dans la chronique de Bordigallo.

porter le commencement des travaux[1]; mais on ne saurait douter que la première idée d'une telle œuvre ne soit née dans la pensée du roi Louis XII beaucoup plus tôt, Louis XII, qui avait dit que, pour faire revivre son neveu Gaston et tous les braves qui avaient péri avec lui, il aurait voulu n'avoir plus un pouce de terre en Italie, et qu'il n'aurait pas trouvé le prix trop cher. C'est donc aussi très-probablement par ordre du roi très-chrétien, que son commissaire, monseigneur de Lautrec, donna un commencement d'exécution aux travaux, en en chargeant un sculpteur milanais, Agostino Busti, dit le Bambaja, — et autrement Zarabaglia, Zarabaja, Zambaja, il Bustino, Agostino da Milano, Bambara, — élève, selon Vasari, de Bernardino da Treviglio, et qui s'associa plusieurs autres artistes lombards, tels que Gian-Giacomo di San-Gallo, Giovanni Pietro di Bornago, Ambrogio da Bornago, Ambrogio Pomero, Cristoforo Lombardo, Giovanni Antonio da Cremona, Agostino del Pozzo, Ambrogio da Arluno, Giovanni da Osnago, Andrea da Saronno, Ambrogio Dolcebuono, et d'autres encore; l'élite, comme on voit, des sculpteurs milanais, à cette époque si fertile en excellents artistes[2].

Il faut peut-être ajouter à cette pléiade Laurent de Mugiano, aussi milanais, qui exécuta trois statues pour le château de Gaillon (1509). Dans les comptes et les dépenses de ce manoir on lit, sous cette date, que

1. Nous connaissons une pièce rarissime et non mentionnée par le *Manuel* de M. Brunet, de cette *Entrée à Milan :* « Copia del triũpho del Christianissimo Re di Frãza // nel itrata facta de la Iclita città di Milano cõ tutta la sua // baronia con el nome de tutti li capitanei et cõdutieri // Adi XII de octobrio M.CCCCC.XV. cõ la itrata che // fece nel Castello adi XIIII del dito mese. S. l. n. d. (1515) ». Pet. in-4° de 2 ff. avec une vue de Milan gravée sur bois au premier feuillet. Cette plaquette est vraiment précieuse, car elle donne le détail des costumes de la cour à la suite du roi.

2. Agostino Busti avait déjà travaillé à la Chartreuse de Pavie, en collaboration avec d'autres artistes, tels que Antonio, Amadeo, Andrea Fusina, Marco d'Agrate, Cristoforo Solari, dit *il Gobbo,* Gio. Cristoforo Romano, Battista Gattoni, Antonio Tamagnini, les Mantegazza, Benedetto Brioschi, et bien d'autres. Une illustration de la Chartreuse de Pavie entreprise à l'aide des puissants moyens que nous possédons aujourd'hui, photographie, photogravure, chromolithographie, etc., nous mettrait à même de bien connaître l'état de la sculpture lombarde à cette époque. Ce splendide édifice, commencé vers la fin du XIV[e] siècle, n'a en effet reçu que depuis 1472 ses décorations les plus remarquables, avec le concours de tous les grands artistes de l'école lombarde. Cette industrieuse colonie d'ouvriers de Lugano et de Como, qui depuis des siècles répandue un peu partout, avait exercé les métiers de maçons et de tailleurs de pierre, avait pu se perfectionner par un contact fréquent avec les sculpteurs toscans venus en Lombardie, et surtout par les enseignements de l'Académie de Léonard, à la fin du XV[e] siècle, qui s'étendaient à la sculpture comme à toutes les branches du dessin.

trois personnages de marbre furent envoyés de Milan à Gaillon au commencement de la même année; et la dernière quittance aux charretiers est du xxv février [1]. En tête de la quittance on lit : « Les pourtraictures du roy, de M. le Légat (card. Georges d'Amboise), et de monsieur le Grand Maistre (son neveu, Charles d'Amboise). » Le roi était Louis XII. Cette dernière statue était en albâtre, d'abord à mi-corps et commandée par le cardinal pour Gaillon, où elle se trouvait parmi celles des douze Césars. Émeric David remarque qu'elle était encore dans ce château en 1793. La tête en fut refaite par Beauvallet pour Lenoir, qui l'exposa sous le n° 446 au Musée des Monuments français. Plus tard elle voyagea du Louvre à Versailles. Elle est maintenant de nouveau au Louvre, dans la salle de sculpture de la Renaissance. On y lit : *Mediolanensis Laurentius. de Mugiano. opus. fecit 1508*, sur le bord inférieur de la cuirasse.

Revenant au Busti et à son travail, nous avons un document sur cette date 1515 pour les commencements de l'œuvre, dans l'un des petits bas-reliefs conservés au South Kensington, où cette année 1515 se trouve gravée. Bossi et après lui M. Mongeri, le dernier et le plus complet illustrateur du monument, citent aussi à l'appui de cette date une lettre découverte à l'Ambrosienne, d'une Arcangela Panigarola, prieure du couvent de Sainte-Marthe, adressée à Denis Briçonnet, évêque de Saint-Malo, datée de 1517, où il est question du monument, dont l'exécution ne fut point l'œuvre d'un mois ni d'une année, mais qui dura certainement jusqu'à 1521 [2]. De ce document ambrosien en effet nous pou-

1. M. Deville en 1850 dans la collection des *Documents inédits*. — A cette même époque *Andrea Solario*, Milanais, apportait aussi en France, à Gaillon, le style de Léonard avant l'arrivée du maître, et le portrait du maréchal d'Amboise, qu'on s'est décidé à lui restituer, est de cette époque. Nous allons peut-être élever contre nous bien des clameurs en disant et en croyant, que les marqueteries des siéges et des portes du château de Gaillon sont aussi d'ouvrage lombard. « Nous sommes encore bien avant le Rosso et le Primatice, » dit fort à propos M. de Montaiglon, page 93 des *Archives de l'Art français*, tome Ier. Nous reviendrons peut-être sur ce sujet; en attendant, nous ne saurions assez conseiller la lecture des deux documents donnés par MM. de Montaiglon et Fillon dans le Ier volume des *Archives* : « État des gages des ouvriers italiens employés par Charles VIII », et la lettre de Charles VIII adressée à Pierre de Bourbon, son beau-frère, — Naples, 28 mars 1495, — dont la Bibliothèque de Nantes possède un très-rare imprimé. Nous souscrivons les yeux fermés aux conclusions qu'en tire M. Fillon. Otto Mundler a eu l'honneur de la restitution à Solari du tableau du Louvre; mais, bien avant lui, Feuillet de Conches l'avait déjà faite. Voir son écrit : *Les Apocryphes de la peinture* (*Revue des Deux Mondes*, 1849, page 617).

2. Une copie très-exacte de ce document se trouve aussi à la Bibliothèque du comte Alexandre Melzi, de Milan, parmi la précieuse collection de documents relatifs à l'histoire de l'École lombarde formée par Pagave, Bianconi, Bossi, Albuzzi, Catta-

vons tirer la preuve de plusieurs faits importants à constater. D'abord, pourquoi les « *discretiuomini* » du Prato déposèrent-ils les restes de Gaston plutôt chez les Agostiniennes de Sainte-Marthe qu'ailleurs? Le motif en était que ce couvent était soustrait à l'influence espagnole, la Panigarola pactisant ouvertement avec la France, où elle avait de puissantes relations, et entretenant des correspondances ascétiques, en particulier avec Denis Briçonnet. Il paraîtrait même que ce personnage était à Milan en 1512, à l'époque des événements à la cathédrale; ce qui nous donnerait un titre de plus pour préjuger son opinion sur l'opportunité de placer le monument de Gaston à l'église de Sainte-Marthe. Un second fait à déduire de cette lettre du 2 octobre 1517, c'est qu'il semble que monseigneur de Lautrec ne permettait pas qu'on touchât au corps de Gaston « *fini che non abbia fatta la sua capella con un arca molto superba* », en ajoutant « *qualla andera de quattro o sese annia fornirla como dice li magistri* ». Nous avons par là la certitude qu'il ne s'agissait pas seulement d'un riche sarcophage, mais bien d'une magnifique chapelle ornée de sculptures pour l'accueillir, que plusieurs maîtres y travaillaient et qu'on espérait voir le tout terminé en 1521, ou tout au plus en 1523[1]. Le mot *magistri*, au pluriel, nous indique clairement que plusieurs artistes y étaient occupés; mais pourtant un seul nom est gravé sur un petit pilier qui a appartenu à Bossi : *Aug. Busti opus* [2]. Celui-ci était donc très-probablement le dessinateur, aussi bien que l'architecte, le directeur des travaux et l'artiste principal. Nous avons cité plus haut les

neo et Fumagalli. Le carton-dossier de Busti contient la correspondance de Bossi avec Rosmini, Pecchio et autres hommes de lettres de l'époque, à l'occasion de son *Mémoire* (imprimé depuis par M. Longhena) sur le monument de Gaston, lu à l'Institut de Milan en 1813.

On lit dans la *Gallia Christiana* (t. I, col. 752) à propos de ce Briçonnet : « Factus est Tolonensis civitatis episcopus, in qua receptus est die I. Feb. anno 1512. Briçonnet depuis cardinal, était un grand admirateur de la beauté du sol italien, ainsi que de nos artistes. Il écrit dans ce sens une lettre à Anne de Bretagne, donnée par M. Fillon dans les *Archives*, vol. I, page 275.

1. En admettant même les changements opérés par Busti dans son premier dessin, il y a toujours des bas-reliefs dont la forme ainsi que les dimensions se refusaient à une disposition plausible autour du sarcophage. Bossi, après bien des tentatives de reconstruction, dont nous avons les études très-intéressantes dans la bibliothèque Melzi, a dû aussi accepter cette conclusion, que beaucoup de ces sculptures devaient être appliquées ou encastrées dans les parois de l'édicule.

2. Il signa d'autres fois : *Augustinus a Busto,* voulant ainsi indiquer sa patrie, le bourg de ce nom, et aussi : *Opus Augustini de Busto MDXIII absolut,* sur le monument de Lancino Curzio.



noms de plusieurs parmi les artistes ses collaborateurs appelés par Lautrec; mais il faudrait peut-être ajouter aussi le nom de *Polidoro Busti*, frère d'Agostino, aussi habile que lui, dont il est fait mention dans les actes capitulaires de la cathédrale, et vivant encore en 1512. Ces faits, puisés dans les écrits de Bossi et de M. Mongeri, répandent beaucoup de lumière sur l'époque probable où les travaux eurent un commencement d'exécution.

G. D'ADDA.

(La suite prochainement.)



LA VENTE

DU

MOBILIER DU CHATEAU DE VERSAILLES

PENDANT LA TERREUR

(SUITE ET FIN.)



OUT ce que contenait le Château de Versailles, celui de Trianon et leurs dépendances, fut ainsi vendu à la criée pendant près d'un an, les objets les plus disparates se succédant sans ordre et sans classement : les meubles à côté des armes et des armures, les porcelaines à côté du linge, les provisions de toutes sortes à côté des ornements d'église. Rien n'était oublié, car nous voyons figurer jusqu'aux séparations des loges du Théâtre, jusqu'aux traîneaux de jardin.

Voici quelques articles avec les prix d'adjudication, payables, on s'en souvient, en assignats :

« 205. — Un secrétaire d'acajou à dessus de marbre (du Petit-Trianon), au Cⁿ Riesner . . . . 326 liv.

« 739. — Un lit, etc., estimé au-dessus de 1,000 livres, et en conséquence vendu aux feux. . . . . 4,150 liv.

« 819. — Huit seaux à rafraîchir, dont six grands, en porcelaine de Sèvres, au Cⁿ Glaise. . . . . 74 liv. 1 s.

« 1,089. — Quatre pièces de tapisserie en point de Hongrie. . . . . 33 liv.

« 1,272. — Quatre chemises de toile de Hollande à usage de femme. . . . 250 liv.

« 1,604. — Un lit à la duchesse, complet . . . . 2,163 liv.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, t. XIV, p. 146.

« 1,716. — Un secrétaire en bois de rassine (sic) de forme antique, garni d'entrées d'argent. . . . . 49 liv. 19 s.
« 1,840. — Un lit à la Polonoise, bergères, fauteuils, portières, etc. . . 10,960 liv.
« 2,218. — Trois vases de porcelaine de Sèvres couleur de lapis (du Grand-Trianon) . . . . 631 liv.
« 2,340. — Une table à écrire en bois de palixandre, en mosaïque, richement ornée de bronze doré d'or moulu, au Cn Riesner, de Paris . . 3,210 liv.
« 2,503. — Une pendule de Le Pautre, au Cn Riesner, de Paris . . . . . 9,200 liv.
« 3,713. — Un devant d'autel et de nombreux objets d'église (du Grand-Trianon) . . . . 110 liv.
« 3,637. — La moitié d'un service de Sève (sic) bleu et or appartenant à la Polignac, au Cn Cheylus . . . . 3,910 liv.
« 3,773. — L'autre moitié du même service bleu et or, au Cn Berton . . . 2601 liv.
« 4,150. — Deux guennes (gaînes) en racine d'acajou avec pendule et thermomètre, ornées d'aigles en brônze antique . . . . 7,899 liv.
« 4,615. — Une escarpolette en bois. 20 liv.
« 4,730 à 4,741. — Caffé Capet (sic) : 24 livres de caffé [1]. . . . . 106 liv.
« 4,783. — Eliza (sic, pour Madame Elisabeth). Deux candélabres à sept branches richement dorés au mat, au Cn Grincourt . . . . 2,000 liv.
« 4,895. — Une grande paire de bras dorés au mat, à cinq bobèches, avec fleurs, chaînes et carquois, au Cn Feucher (Feuchère) de Paris . . 1,150 liv.
« 4,967. — Cinq pots-pourris et deux écuelles de porcelaine de Chantilly (du Grand Trianon) . . . . 12 liv. 19 s.
« 5,649. — Trois vases de Sève gris de lin montés en bronze doré, au Cn Feuchère . . . . 650 liv.
« 6,450. — Une armure antique incomplète doublée de velours cramoisi, avec casque et brassard, garnie d'agraffes légères en argent, au Cn La Bussière. 583 liv.
« 7,354. — Deux vases de porcelaine de Sève fond verd à l'assets (lacets) et médaillons. . . . . 271 liv.
« 7,539. — Trois vases de porcelaine de Sève fond bleu. . . . . 802 liv.
« 7,670. — Un gros feu surmonté de Sphinx dorés au mat. . . . . . . 2,000 liv.
« 7,678. — Un fort feu surmonté de Lyon (lions) doré. . . . . 2,401 liv.
« 7,712. — (Appartements du fils Capet). Un corps de bibliothèque en bois de rapport . . . . 2,100 liv.
« 8,035. — Un lot de porcelaine de Sève de plus de 220 pièces. . . . . 1,841 liv.

Il serait facile de multiplier ces citations, mais nous nous arrêterons dans la crainte de fatiguer les lecteurs. Disons seulement que les objets d'art et le mobilier des autres châteaux royaux subirent le même sort. La Bibliothèque nationale possède le procès-verbal de la vente du château de Marly, qui produisit 400,874 liv. 1 sou [2]. En même temps on

1. De nombreux articles portant la désignation de « Caffé Capet » figurent dans le procès-verbal de vente. Les vins en bouteille étaient vendus sous la rubrique de « Cave Capet ». (Nos 6,661 et suivants).

2. Département des manuscrits (7,818). — Cette vente dura du 6 octobre 1793 au

vendait à Paris une partie des objets du Garde-Meuble[1]. Il y avait même des loteries de « Meubles nationaux »[2].

Il faut dire que des commissaires, nommés par la Convention, faisaient avant la vente un choix des objets soit « nécessaires à l'instruction », soit « propres aux échanges », et qui, à ce titre, ne devaient pas être exposés aux enchères. Mais il est facile de se figurer comment ces choix pouvaient être faits à une époque aussi troublée. Il faut ajouter que ces « commissaires-artistes », c'est ainsi qu'on les appelait, étaient la plupart du temps des personnages absolument dénués des connaissances nécessaires pour accomplir une semblable mission. Nous voyons parmi eux des marchands de curiosités, notamment Langlier, bien connu des curieux de la seconde moitié du XVIIIe siècle, et dont le nom figure si souvent dans les notes manuscrites des catalogues de vente de cette époque[3]; on le retrouve souvent, pendant la Révolution, dans un bon nombre d'inventaires et de procès-verbaux. Il nous paraît intéressant de donner ici, comme spécimen des documents de ce genre, la copie d'une pièce dont le manuscrit est conservé à Versailles.

DÉPOT DE VERSAILLES.

AU PALAIS NATIONAL.

Liste civile.

« L'an III... Nous, commissaires du district, nommés pour assister aux opérations confiés (sic) au Cn Honoré Florentin, assisté du Cn Levigneur, tous deux revêtus de pouvoirs à l'effet de se transporter à Versailles pour extraire des dépôts du district les objets qui, sans être nécessaires à l'instruction, seront jugés propres aux échanges d'après l'avis des membres de la Commission temporaire des arts, unis

5 frimaire suivant. On trouve à la suite le « procès-verbal de vérification et privé des porcelaines du Château de Marly. Quintidi, 29 brumaire ». Trente articles. L'estimation fut faite par les ouvriers de la Manufacture de Sèvres.

1. *Affiches et annonces* (Petites-Affiches) du 10 pluviôse an II (29 janvier 1794) : « GARDE-MEUBLE NATIONAL. *Vente par continuation des meubles et effets de toute nature... place de la Révolution.* »

2. « Prospectus de la seconde loterie de maisons, bâtiments et meubles nationaux... en vertu des décrets de la Convention du 29 germinal et 8 prairial an III. » Paris, imprimerie nationale, 1794. In-folio de 37 pages. Précédemment, l'Hôtel de Salm avait été mis en loterie avec son mobilier : « *Loterie de l'Hôtel de Salm, avec son mobilier.* » Paris, 1791, in-8. Pièce.

3. Nous avons sous les yeux le *Catalogue des tableaux... de M. Langlier et autres marchands*. Paris, 1779, in-8.



pour cette opération au Cn Langlier, commissaire-artiste du district de Versailles, chargé de déterminer avec les commissaires de Paris les estimations d'objets précieux extraits pour les ventes, auquel il a été donné pour adjoint le Cn Damarin, lequel est chargé de la rédaction des procès-verbaux... Avons commencé nos opérations par les effets provenant du mobilier de la ci-devant liste civile de la manière et ainsi qu'il suit :

N° 1. — Deux vases de porcelaine de Sèvres, fond bleu, estimés. . . . 3,600 liv.
« 2. — Deux autres, forme Médicis 4,000
« 4. — (Saint-Cloud). Deux candélabres à sept bobèches, forme de trépied. 6,000
« 9. — Un vase de porcelaine de Sèvres fond bleu, forme de nacelle[1] . 1,000
« 11. — (Saint-Cloud). Une commode de lac. 6,000
« 12. — Un secrétaire. 10,000
« 14. — Une pendule de bronze doré ornée de cinq enfants 5,500
« 15. — (Saint-Cloud). Une paire de bras à trois branches, genre arabesque ; bobèches à têtes d'aigle ; têtes de bélier sur le vase, surmontées d'un bouquet de fleurs et de fruits à guirlandes. Dorée d'or mat 1,800
« 16. — (Saint-Cloud). Une seconde paire pareille 1,800
« 17. — (Saint-Cloud). Quatre bras à trois bobèches, forme lyre, à trophées de musique, etc., et guirlandes de pampre et de raisin. 3,600
« 18. — (Saint-Cloud). Une pendule de Robin sur socle de marbre bleu turquin, ornée de branches de lauriers, de guirlandes, vase à cassolette. 2,000
« 19. — (Saint-Cloud). Un feu à recouvrement, à médaillons avec tête de Phébus, surmonté d'aigles tenant des foudres 2,000

. . . .

Recherche générale faite, et rien ne s'étant plus trouvé, ces effets ont été transportés à ia Maison nationale du Garde-Meuble sous l'inspection du Cn Vienne. »

Nous donnerons encore, pour finir, quelques extraits d'un curieux inventaire d'objets appartenant au Château de Versailles, et qui, n'ayant pu être vendus, furent déposés au Garde-Meuble de Versailles, le 22 fructidor an II[2].

« Art. 1,871. — Un lustre de cristal de roche à douze lumières, prisé. . 4,000 liv.
« 1,873. — Un autre. 20,000
« 1,874. — Deux girandoles à pied, également de cristal de roche, prisé. 12,000

1. C'est très-probablement le fameux *vaisseau* ou *nef à mat,* si recherché des amateurs et dont la forme rappelait les armes de la Ville de Paris. Nous le voyons désigné dans les catalogues de ventes du temps sous le nom de « vase en forme de navire. » Il vaudrait aujourd'hui cent fois le prix de l'estimation.

2. Ce cahier manuscrit, également conservé à la Préfecture de Versailles, se compose de 31 pages in-folio, et porte le titre de : *Clôture du procès-verbal de vente et recollement des effets non vendus et rentrés.*

« 1,879. — Un grand lustre de cristal de roche à 12 lumières, prisé. 20,000
« 1,884. — Un autre, moyen, à douze lumières, prisé. 10,000
« 1,893. — Cinq cents livres pesant de cristal de roche en morceaux, provenant de débris de lustres, prisé. 100
« 2,379. — Quatre pièces de tapisserie de Beauvais, prisées. . . . 15,000
« 2,518. — Un meuble de gros de Tours, prisé 18,000
« 2,522. — Un meuble de velours bleu céleste, prisé. 40,000
« 2,528. — Un magnifique meuble de brocart d'or et d'argent prisé. 100,000
« 2,529. — Un meuble de gros de Tours, prisé 18,000
« 2,497. — Un autre, prisé. 6,000
« 2,537. — Un dais 40,000
« 2,062. — Douze clavecins . . . . Mémoire.

Il ne nous est malheureusement resté qu'un nombre relativement très-restreint de tant de meubles magnifiques : on les donnait en échange ou en payement à des fournisseurs, par exemple à un certain Lanchère, qui avait été le continuateur de l'abbé d'Espagnac pour l'exploitation des convois et transports militaires. « Le Comité de Salut public lui avait fait délivrer en paiement de ses premiers services, de fortes parties du mobilier de Versailles, en pendules, en tapis, eu statues de marbre, en commodes, secrétaires et consoles du meilleur goût et du plus grand prix. Lanchère père, originairement cocher de fiacre à Metz, mais d'une activité merveilleuse, et secondé par les talents de sa femme en affaires, était resté avec sa vaste entreprise l'homme le plus simple du monde. Il avait encombré de tout ce mobilier de Versailles l'*Hôtel de Flamarens*, faubourg Saint-Germain, dont il était propriétaire, ce qui faisait l'effet d'un garde-meuble à déménager... [1] »

Paris regorgeait, à la suite de la vente du Château de Versailles, de meubles et d'objets précieux qui encombraient les magasins des revendeurs. Les journaux du temps sont remplis d'annonces où ils sont offerts au public. C'est ainsi que nous lisons dans les *Affiches*, *Annonces*, etc., du 3 pluviôse an II : « Magasin de *beaux meubles* provenant de la *Liste civile*, rue Helvétius, 53 » ; et à côté : « Magasin de la citoyenne Mauduit : Vente à prix fixe de *meubles* de Versailles et de Trianon ». Nous avons déjà donné, dans le *Cabinet du duc d'Aumont*, la curieuse annonce de la « Vente de beaux Ouvrages d'Ébénisterie de la Fabrique de Riesener, Ébéniste, à l'Arsenal, dont une grande partie proven. des Cabinets intérieurs de Versailles et de Trianon, etc... », que le célèbre ébéniste invite les amateurs à venir voir chez lui. Il fallut des années pour écouler ces

1. *Souvenirs de M. Berryer,* doyen des avocats de Paris. Paris, 1839, in-8, t. II, p. 338 et suiv.

dépouilles des châteaux royaux, et on les retrouvait jusque dans les hôtels garnis.

Après l'incurie, l'indifférence et le vandalisme, le vol et le pillage contribuèrent encore à faire sortir de France un nombre infini d'objets. Écoutons un témoin qui n'est pas suspect : « Le mobilier appartenant à la Nation, disait Grégoire devant la Convention, a souffert des dilapidations immenses, parce que les fripons, qui ont toujours une logique à part, ont dit : *Nous sommes la Nation*, et quoiqu'en général on doive avoir mauvaise idée de quiconque s'est enrichi dans la Révolution, plusieurs n'ont pas eu l'adresse de cacher des fortunes colossales élevées tout à coup. Autrefois ces hommes vivaient à peine du produit de leur travail, et depuis longtemps ne travaillant pas, ils nagent dans l'abondance.

« C'est dans le domaine des arts que les plus grandes dilapidations ont été commises. Ne croyez pas qu'on exagère en disant que la seule nomenclature des objets enlevés, détruits ou dégradés, formerait plusieurs volumes.

« ... Les antiques, les médailles, les pierres gravées, les émaux de Petitot, les bijoux, les morceaux d'histoire naturelle d'un petit volume, ont été plus fréquemment la proie des fripons. Lorsqu'ils ont cru devoir colorer leurs vols, ils ont substitué des cailloux taillés, des pierres fausses aux véritables. Et comment n'auraient-ils pas eu la facilité de se jouer des scellés, lorsqu'on saura qu'à Paris même, il y a un mois, des agents de la municipalité apposaient des cachets sans caractères, des boutons et même des gros sous, en sorte que quiconque était muni d'un sou pouvait, à son gré, lever et réapposer les scellés [1] ?

1. Il n'est pas sans intérêt de consulter à ce sujet les caricatures de l'époque de la Révolution. Nous en citerons seulement trois, de l'année 1793, qui appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

La première, gravée en couleur, est intitulée : « *Président d'un Comité révolutionnaire après la levée d'un scelé* (sic) ». Un homme à figure patibulaire, coiffé d'un bonnet rouge et vêtu d'une carmagnole, s'enfuit, tenant d'une main un sac d'argent, et de l'autre de l'argenterie ; des couverts sortent de ses poches, et plusieurs chaînes d'or pendent à sa ceinture.

La seconde représente deux vauriens déguenillés armés de bâtons noueux : « *Aristide et Brise-Scellé.* — Se trouve chez le marchand de curiosités, rue Coquillière, n° 10... »

Dans la troisième, enfin, on voit une bande de gueux armés de piques, et on lit au-dessous :

« PATROUILLE RÉVOLUTIONNAIRE.

« Amis quelle moisson sofre à notre courage!
Laissons là les lauriers, mais courons au pillage! »

« De toutes parts s'élèvent contre des commissaires des plaintes des plus amères et des plus justes. Comme ils ont des deniers à pomper sur les sommes produites sur les ventes, ils évitent de mettre en réserve les objets précieux à l'instruction publique. Il est à remarquer d'ailleurs que la plupart des hommes choisis pour commissaires sont des marchands, des fripiers qui, étant par état plus capables d'apprécier les objets rares présentés aux enchères, s'assurent des bénéfices exorbitants. Pour mieux réussir, on dépareille les livres, on démonte les machines, le tube d'un télescope se trouve séparé de son objectif, et des fripons concertés savent réunir les pièces séparées qu'ils ont acquises à bon marché. Lorsqu'ils redoutent la probité ou la concurrence de gens instruits, ils offrent de l'argent pour les engager à se retirer des ventes. On en cite une où ils assommèrent un enchérisseur[1]. »

Nous nous arrêterons ici, bien que nous n'ayons montré qu'un coin d'un bien triste tableau. Il nous serait facile de multiplier les citations et les documents qui fourniraient, hélas ! la matière de plus d'un volume; mais nous pensons que les faits que nous venons d'exposer sont suffisamment instructifs, et qu'ils parlent eux-mêmes d'une manière assez éloquente. Nous ne les avons pas recueillis, du reste, uniquement pour satisfaire la curiosité du lecteur : la morale en est facile à déduire, et dans l'irréparable dispersion de ce merveilleux mobilier de la France, qu'un auteur contemporain estimait à quatorze cents millions, chacun trouvera en même temps un regret pour le passé, une leçon et un enseignement pour l'avenir.

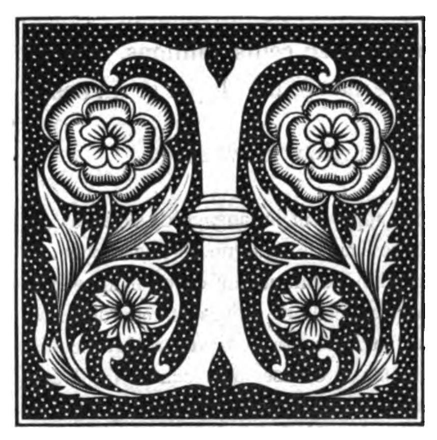
BARON DAVILLIER.

1. Voici en quels termes un journal du temps appréciait le langage du célèbre conventionnel : « Les sans-culottes devraient bien couvrir de boue un certain rapport de l'abbé Grégoire au nom du Comité de l'instruction publique sur ce qu'il appelle le vandalisme, où il regrette la basilique de Chartres, celle de Nîmes et celle de Strasbourg, la *Résurrection du frère Luc,* à Verdun, la *Descente de croix,* à Mayence, les vitraux de Gisors, les tableaux des sept-sacrements, à Grasse, les clochers de Bourg, le mausolée du maréchal de Saxe, à Strasbourg, les stalactites et les stalagmites de Coutances, et autres turpitudes tombées sous le fer destructeur des hochets du fanatisme et du nobilisme. Il n'a oublié que les statues équestres des places Royale, Vendôme, des Victoires, de Louis XV et du Pont-Neuf, que le vandalisme parisien a renversé. » *La Tribune du Peuple* ou *le Défenseur des Droits de l'homme,* par Gracchus Babeuf, 28 frimaire, an III, n° 28, p. 856.

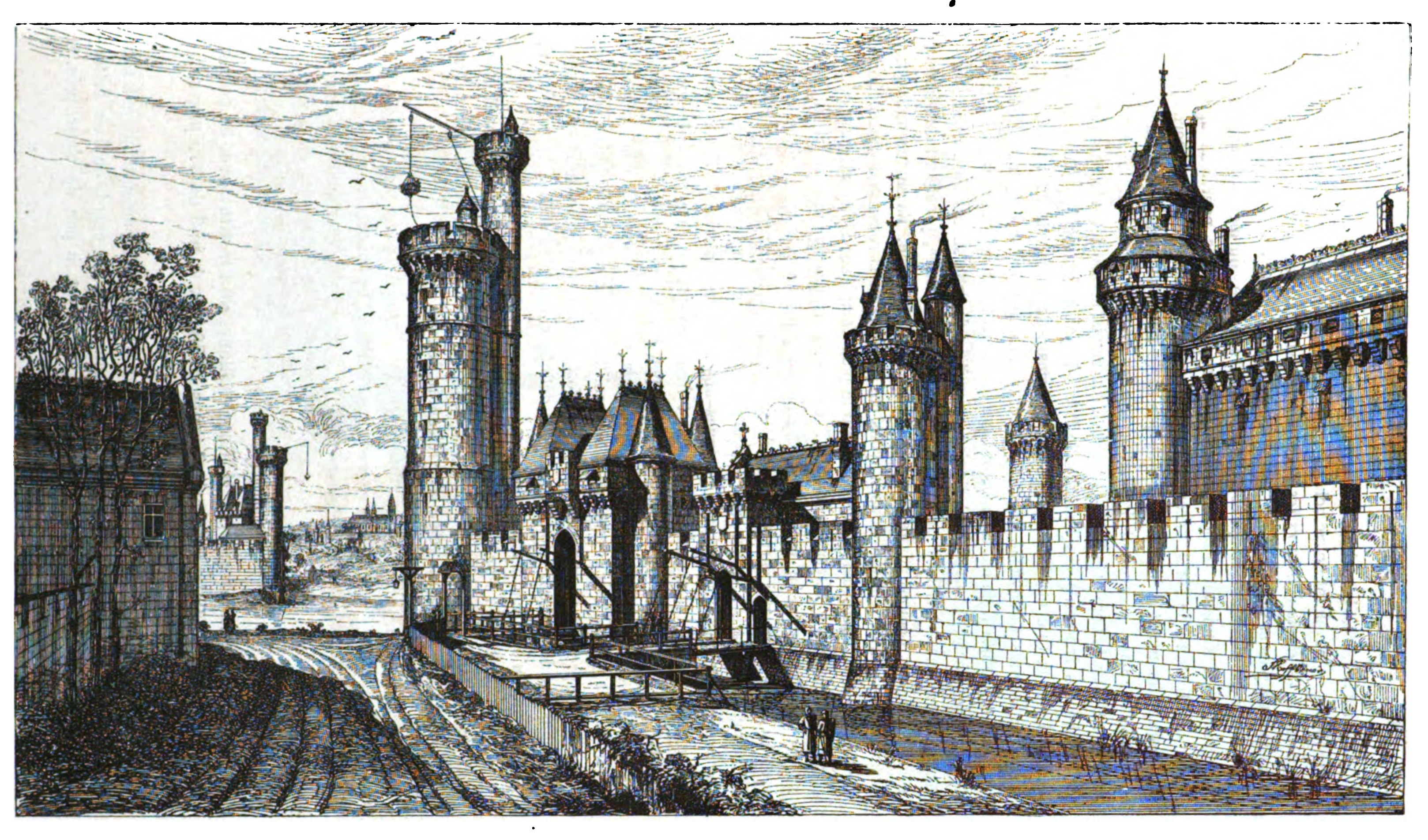


BIBLIOGRAPHIE

Paris à travers les ages, aspects successifs des principales vues et perspectives des monuments et quartiers de Paris depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours, fidèlement restitués d'après les documents authentiques par M. F. Hoffbauer, architecte, et par MM. Édouard Fournier, Paul Lacroix, A. de Montaiglon, A. Bonnardot, Jules Cousin, Franklin, Valentin Dufour, 1 vol. in-folio illustré de 60 chromolithographies et de nombreuses gravures dans le texte, paraissant en 12 fascicules. Paris, Firmin Didot, 1876.



Il s'est fait depuis une dizaine d'années, autour de l'histoire de notre vieille et illustre cité, un grand mouvement, une dépense considérable de travail et d'argent. Les coûteuses et luxueuses publications de l'*Histoire de Paris,* entreprises par la Ville, ont servi d'exemple. Sur leurs larges assises sont nées de toutes parts les monographies, les recherches de documents inédits, les réimpressions curieuses, les études spéciales. Une sorte de monument grandiose s'est élevé peu à peu auquel chacun de ceux, et ils forment une légion aujourd'hui, qui se passionnent pour les annales de la ville qu'ont illuminée tant de glorieux rayonnements et qu'ont couverte de leur voile épais tant de sombres tempêtes, ont tenu à honneur d'apporter leur pierre, si petite qu'elle fût. Bibliophiles et curieux de tous genres, fureteurs et érudits se sont piqués d'émulation. Les vaillants et les dévoués ne se comptent pas. Ce sont M. Destailleurs, M. Bonnardot et l'abbé Bossuet, trois rivaux en bibliophilie parisienne; MM. Paul Lacroix, Valentin Dufour, Franklin, Anatole de Montaiglon, Édouard Fournier et surtout M. Jules Cousin, l'honorable conservateur de la bibliothèque de la Ville, qui chaque jour fait des prodiges pour reconstituer l'ensemble précieux qui a été si malheureusement anéanti par les sinistres incendiaires de 1871.

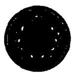


ENTRÉE DU LOUVRE DE CHARLES V DU CÔTÉ DE LA RUE D'HOSTERICHE (1380).

(Paris à travers les âges.)

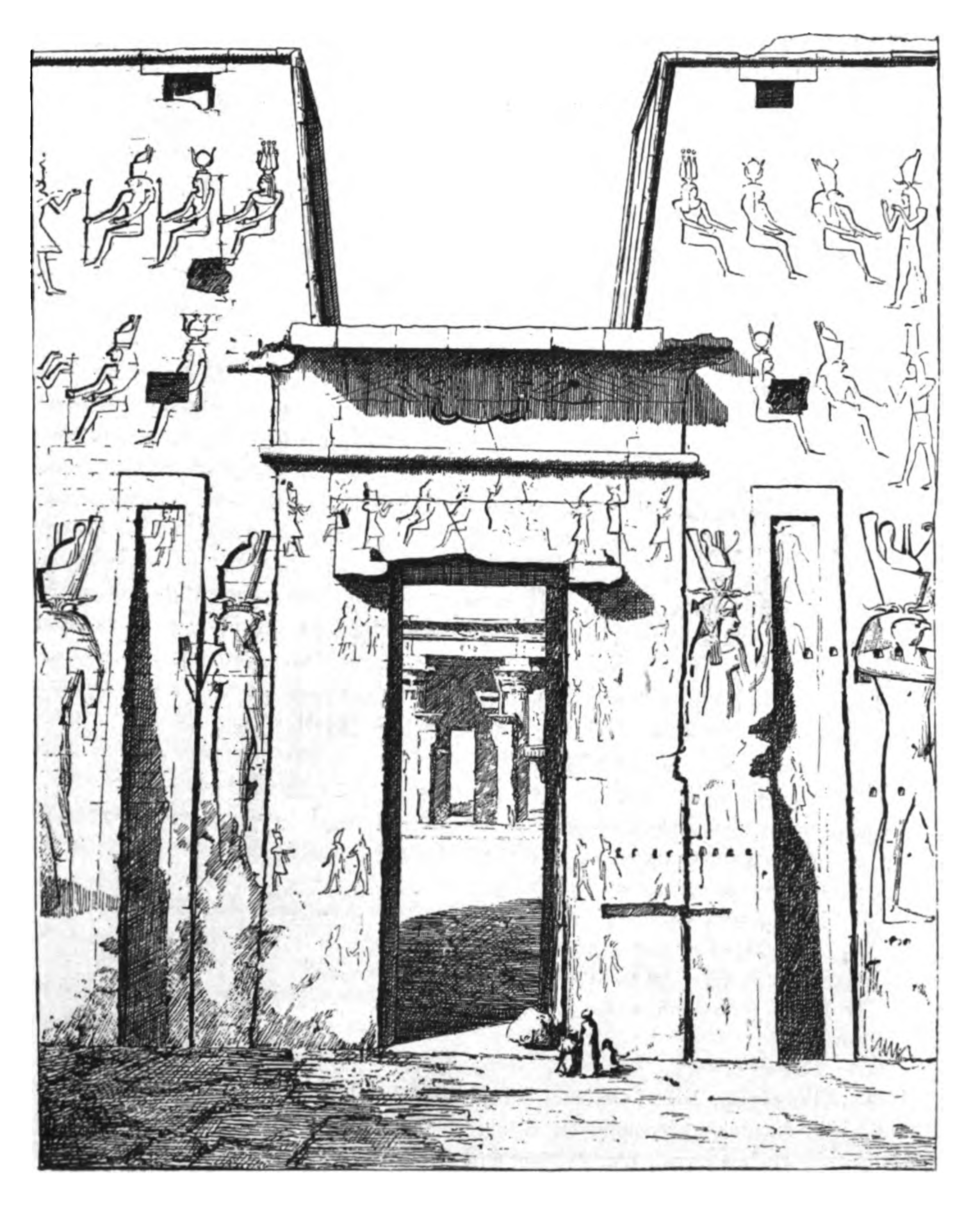
Aujourd'hui, c'est la maison Firmin Didot qui ajoute à l'Œuvre de Paris un volume magnifique, — ou plutôt douze volumes, car chaque fascicule forme à lui seul un tout important : — *Paris à travers les âges*. L'entreprise, comme tout ce qui présente des aspects multiples et indéterminés, était fort délicate. Il nous est facile de reconnaître que le plan en a été bien conçu et l'exécution bien menée, du moins dans ses parties essentielles. Il s'agissait d'abord de reconstituer ce que nous pourrions appeler le décor de l'Histoire de Paris, décor sans cesse renouvelé, sans cesse transformé, sorte de diorama mouvant qu'il fallait en quelque sorte saisir et immobiliser autour d'un point de vue fixe, décor dont il fallait arrêter les grandes lignes, l'Hôtel de ville et la place de Grève, le Louvre et Saint-Germain-l'Auxerrois, le Châtelet et le Pont au Change, le Marché des Innocents, les Tuileries, le Palais-Royal, la Bastille, le Palais de Justice, l'Hôtel-Dieu, la Cité et Notre-Dame, Saint-Germain-des-Prés, etc., sans négliger les lignes accessoires. Cette tâche fut confiée au crayon habile et très-érudit de M. Hoffbauer, architecte. Ensuite il fallait animer le décor et reconstituer le grand drame de la cité à travers les siècles, trouver le fil d'Ariane au milieu de cette succession inouïe d'événements sublimes, terribles ou grotesques, et, l'ayant trouvé, y conduire le lecteur sans le fatiguer. Ceci est affaire aux écrivains chargés du texte. Ils se recommandent assez d'eux-mêmes pour que nous n'ayons pas à douter de la réussite de leurs efforts. Le travail de M. Hoffbauer est de beaucoup le plus complexe ; il faut attendre pour le juger définitivement la terminaison de l'ouvrage. Mais dès aujourd'hui il lui reste acquis une idée tout à fait ingénieuse, ce sont les plans doubles avec calque transparent à l'encre rouge qui permettent de déterminer du premier regard toutes les transformations que Paris a subies aux époques critiques de son histoire. Nous serons, par exemple, moins élogieux pour quelques-uns des côtés matériels de l'exécution. Le tirage du texte est remarquablement net et franc, ce qui est rare par le temps qui court; mais le tirage des bois est parfois un peu inégal, ou trop gris ou trop noir; nous regrettons aussi l'emploi surabondant de la chromolithographie dont la maison Didot semble vouloir user et abuser. La chromolithographie reste, quoi qu'on fasse, un moyen de reproduction imparfait et souvent fort inexact; elle doit être réservée pour les objets de décoration, géométriquement définis, comme les étoffes, la céramique, l'orfévrerie, qu'elle rend à merveille.

Trois livraisons du *Paris à travers les âges* sont parues : le *Châtelet,* par M. Bonnardot; l'*Hôtel de ville,* par M. Édouard Fournier, et le *Louvre,* par le même. Nous donnons ici une planche tirée de la livraison du *Louvre*.



Voyage de la haute Égypte, par M. Charles Blanc, de l'Institut, avec 80 dessins de M. Firmin Delangle. Paris, Loones, 1876. 1 vol. in-8 de 370 pages.

Ce nouveau volume de notre collaborateur M. Charles Blanc, aujourd'hui, et à très-uste titre membre de l'Académie française, mérite à bien des égards de fixer l'attention. Il n'est point à proprement parler inédit, car il est, à peu de chose près, la



PYLONE DU GRAND TEMPLE D'EDFOU.

(Voyage de la haute Egypte.)

réimpression d'articles parus dans le journal *le Temps* au lendemain de l'inauguration du canal de l'isthme de Suez, inauguration très-brillante, on s'en souvient, à laquelle avait été libéralement conviée par le khédive l'élite intellectuelle de la France. Parmi ceux de nos compatriotes qui eurent alors l'inappréciable fortune d'assister à ces fêtes, qui se terminèrent par une pointe en commun à travers les merveilles de la haute Égypte, du Caire à Philæ, se trouvaient à côté de M. Charles Blanc, MM. Guil-



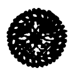
INTÉRIEUR DE LA MOSQUÉE D'AMROU, AU CAIRE.

laume, Fromentin, Miller, Gérôme, Tournemine, Berchère et François Lenormant. De cette belle excursion accomplie en si agréable société, le correspondant du *Temps* avait rapporté le souvenir d'une vision étincelante et une admiration profonde pour l'art de l'ancienne Égypte. Son livre, tableau très-fidèle de ses impressions, est à la fois un journal de voyage, écrit dans une forme alerte et familière, et un résumé d'observations didactiques sur l'art des Pharaons et sur celui des Califes, sur ces deux efflorescences magnifiques du génie humain qui, sur le même sol et à plus de trois mille ans de distance, ont produit la salle hypostyle de Karnak et la mosquée de Touloun. La partie pittoresque du livre, d'ailleurs la moins importante, ravive quelques-uns des tableaux tracés par Gérard de Nerval et par Maxime Du Camp; la partie didactique

est un chapitre nouveau ajouté à la *Grammaire des arts du dessin* et comme le développement, sur les monuments eux-mêmes, des doctrines de l'auteur.

Les dessins qui ornent l'ouvrage et qui sont dus à la plume élégante et précise de M. Firmin Delangle sont, en grande partie, plutôt des démonstrations figurées destinées à éclaircir le texte en le suivant pas à pas que des illustrations; des contours et des silhouettes plutôt que des masses pleines. Ce procédé convient, d'ailleurs, parfaitement aux formes hiératiques de l'art égyptien. Ces images très-simples sont d'un caractère excellent pour le but que s'est proposé M. Charles Blanc; elles lui sont du même secours que la craie et le tableau au professeur de géométrie. Toutefois nous avons préféré donner ici deux figures d'un caractère un peu plus pittoresque, la mosquée d'Amrou et le temple d'Edfou. La mosquée d'Amrou, construite dans le premier siècle de l'hégire, est à la fois l'un des plus curieux monuments du Caire et l'un des plus anciens témoins de la conquête de l'islamisme. Le temple d'Edfou, quoique bâti sous les Ptolémées, est cité comme un type classique de la construction religieuse des Égyptiens.

L'espace nous manque pour analyser en détail, comme il le mériterait, ce livre si charmant par endroits par le prime-saut d'impressions très-vives et si plein de réflexions ingénieuses, de remarques élevées, de comparaisons et de déductions, vivifiées par l'esprit de synthèse de l'auteur. Mais nous pouvons dire à ceux de nos lecteurs qui ne l'ont point encore lu qu'ils peuvent sans crainte l'ouvrir et en commencer la lecture : ils ne le quitteront qu'à la dernière ligne.



Histoire de la peinture flamande, depuis ses débuts jusqu'en 1864, par M. Alfred Michiels. Paris, Lacroix et Verboeckoven, 1865-76, 10 vol. in-8°.

La *Gazette* a donné à plusieurs reprises des fragments d'un important ouvrage, entrepris par son collaborateur M. Alfred Michiels, sur l'Histoire de la peinture flamande. Nous sommes heureux d'annoncer aujourd'hui la conclusion de ce grand travail, auquel l'auteur a consacré la majeure partie de sa vie. Celui-ci n'est qu'une seconde édition d'un premier ouvrage publié en 1841, mais tellement refondu et augmenté, qu'on peut le dire absolument nouveau. C'est une œuvre de trop longue haleine et de trop grandes proportions pour qu'il nous soit permis de la juger et de l'analyser en quelques lignes. M. Michiels y a consigné le résultat de quarante années de patientes et minutieuses recherches dans les écrits antérieurement publiés ainsi que dans les bibliothèques et les archives locales. L'éloge, la discussion ou la critique des découvertes de l'auteur se feront par la contre-enquête de l'avenir et par les travaux successifs de l'érudition. Nous voulons seulement signaler ici cette vaste monographie en transmettant à M. Alfred Michiels les remercîments des amis des arts pour le courage et la persévérance de son long effort.

D'ailleurs l'économie même de l'ouvrage en marquera l'importance à nos lecteurs

mieux que tout ce que nous en pourrions dire dans l'espace restreint dont nous disposons.

1er volume : Origines de la peinture flamande.

2e volume : La peinture proprement dite au XIVe siècle, les premiers tableaux flamands de l'école rhénane, les Van Eyck et leurs élèves directs.

3e volume : Rogier van der Weyden, la famille et les élèves de Rogier, élèves et imitateurs de Van Eyck, Jean van Ruysbroeck et Philippe le Bon, Thierry Bouts, les fils de Thierry Bouts et les vieux peintres de Harlem, Hugo van des Goes, Simon Marmion.

4e volume : Jean Memlinc, Gérard David et Jean Bellegambe, l'école brugeoise en Espagne et en Italie, Jérôme Bosch, dernière période de l'école brugeoise. — Les Pays-Bas au commencement du XVIe siècle, Quentin Matzys, Henri à la Houppe, Joachim Patinir, Jean de Maubeuge.

5e volume: Jean de Maubeuge et Lancelot Blondel, Bernard van Orley, Lucas de Leyde, voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, Jean Schoreel, Hemskerk, Michel van Coxie, Lambert Lombard et Lambert Suavius, Frans Floris, les Brueghel, Martin de Vos et les iconoclastes.

6e volume: Barthélemy Spranger, Lucas de Heere et Marc Gérards, Karel van Mander, les peintres provinciaux sous Philippe II, développement du paysage, peinture d'intérieur, marines et batailles, fleurs et animaux, portraits, scènes familières, et tableaux de fantaisie. — L'école d'Anvers, les maîtres de Rubens.

7e volume : Rubens et ses élèves de Rubens, Van Dyck, Jordaens, Snyders, la famille Téniers.

8e volume : La famille Téniers, Érasme Quellin le vieux, Jean van Hoeck et Théodore van Thulden, les autres élèves de Rubens, les paysagistes.

9e volume: L'école de Rubens à la seconde génération, les indépendants. — Les peintres flamands en France.

10e volume : Les peintres flamands en France, l'école française en Belgique, les peintres flamands en Italie, les peintres flamands dispersés, la décadence, derniers fidèles, les faux classiques, renaissance moderne.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue Saint-Benoît. — [1541]





ANDRÉ DEL SARTE

(PREMIER ARTICLE.)



Quand un artiste mêle à son idéal toutes les tendresses de son cœur, il donne à ses œuvres un caractère personnel, il les marque d'un signe particulier qui ne permet pas qu'on les confonde avec les œuvres voisines. Mais l'individualité de l'accent ne constitue pas l'originalité souveraine : certains maîtres peuvent être reconnaissables à leur maniere de dire ils peuvent avoir le charme, la grandeur, l'émotion, sans appartenir à la race choisie des créateurs privilégiés. On diminuerait peut-être André del Sarte si l'on ne voulait voir en lui qu'un des premiers parmi les Florentins du second rang; aussi se gardera-t-on de le juger si vite et de le classer, au moment où l'on se propose d'étudier, avec toute la sympathie qu'il mérite, ce maître qui est charmeur au point d'être irrésistible; mais, bien qu'on soit profondément séduit par ce tendre génie, il faut garder le respect des hiérarchies et de la justice; il faut reconnaître qu'André del Sarte a parlé avec une grâce exquise un langage qu'il n'a

point inventé. On ne manque pas de respect à un artiste en disant qu'il a des origines mélangées, et qu'il y a dans le parfum qu'exhale son âme d'autres parfums inconsciemment empruntés à l'âme flottante des contemporains et des ancêtres. Le génie d'André, qui d'abord semble tout d'une venue parce qu'il est facile, et qui paraît avoir la spontanéité de la fleur, est fait de complications associées. On essayera d'expliquer et d'analyser les éléments, admirables et divers, qu'il a mis en œuvre, presque sans le savoir, pour constituer un ensemble si harmonieux et si attendri qu'on est tenté de le proclamer original.

En même temps on racontera la vie d'André del Sarte, ou du moins ce qu'on a pu en apprendre dans les vieux livres, dans les peintures datées et dans les nouveaux documents, bien rares encore, que les savants ont exhumés des anciennes archives. Vasari, qui a connu André del Sarte et qui a même eu l'honneur de travailler chez lui, sera naturellement consulté et interrogé à chaque page; mais Vasari est trop amusant pour n'être pas un peu désordonné; il a fort embrouillé la chronologie des œuvres de son maître; il a même parlé de son caractère en homme trop persuadé que l'ingratitude est une forme spirituelle de la reconnaissance. On est résolu à introduire un peu d'ordre, un peu d'ennui s'il le faut, dans son caprice; et, bien que l'entreprise ne soit pas toujours aisée, on suivra le plus possible le rigide sentier de l'histoire.

I.

Toute recherche de pure érudition serait ici déplacée. Il est pourtant nécessaire de dire comment les biographes, lancés sur une fausse piste, ont pendant près de deux siècles donné à André del Sarte un nom qui n'était pas le sien. Il ne s'est jamais appelé Andrea Vannucchi. Cette ancienne erreur a déjà été relevée; mais elle doit être rectifiée une fois de plus, puisque certains catalogues et des dictionnaires qui sont d'hier se laissent tromper encore. Un monogramme trop légèrement lu paraît avoir causé tout le mal.

Il y a toujours eu des esprits ingénieux qui, sachant peu l'histoire, prennent le parti de l'inventer. Lorsque, en 1677, Giovanni Cinelli accommoda à la mode nouvelle la description de Florence de Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze,* il ne laissa échapper aucune occasion de célébrer André del Sarte, qui lui semble dépasser Michel-Ange et Raphaël et que son enthousiasme considère comme un autre Prométhée. Ces élans de rhétorique ne sont pas dangereux, mais Cinelli est moins

innocent lorsqu'il écrit : « *Egli dunque si chiamò Andrea figliuolo di Michelagnolo Vannucchi sarto,* » et quand, pour le prouver, il ajoute que, dans l'une des peintures de l'Annunziata, « *Egli fa per sua cifra un' A e un V avviticchiati insieme* [1] ».

La critique moderne a répondu victorieusement à cette conjecture chimérique. Vannucchi n'était nullement le nom d'André. Son père s'appelait Agnolo, son grand-père Francesco, son bisaïeul Luca di Paolo di Migliore. On remonte ainsi jusqu'au XIV[e] siècle sans trouver un seul Vannucchi dans cette humble famille d'ouvriers et de marchands qui, à chaque génération, changeait de métier et qui nous montre successivement un laboureur, un tisserand, et enfin un tailleur, *sarto,* qui fut le père d'André. Jamais le peintre n'a pris le nom que Cinelli a imaginé de lui prêter. Il a signé une quittance : *Andrea di Agnolo del Sarto.* Les notaires, qui croyaient savoir encore le latin à cette époque, l'appellent *Andreas Angeli Francisci vocato Andrea del Sarto;* les comptables des couvents, qui enregistrent avec soin le moindre payement fait à l'admirable décorateur de leurs cloîtres, le nomment de préférence *Andrea d'Agnolo.* Personne ne pouvait prévoir alors l'invention de Cinelli.

Quant au monogramme où l'auteur des *Bellezze di Firenze* croit voir un V chevauchant un A, nous le reproduisons tel qu'il est figuré sur



le portrait conservé à la National Gallery. Il est aisément lisible : on y retrouve sans effort un A qui, se tenant debout, se combine avec un A retourné. La *cifra* d'André del Sarte se compose donc, comme le disent les derniers annotateurs de Vasari, de deux A *intrecciate e capovolte.* Ce monogramme signifie Andrea d'Agnolo : c'est en effet le véritable nom de l'artiste, et il n'en a jamais eu d'autre.

L'acte de baptême d'André del Sarte n'a pas été retrouvé; mais une déclaration faite par son père devant les agents du fisc permet d'établir qu'il est né à Florence en 1487. Il ne fréquenta pas longtemps les écoles, car à sept ans, c'est-à-dire vers 1494, il entra dans l'atelier d'un orfèvre. L'apprentissage, on le sait, commençait alors de bonne heure :

1. *Bellezze di Firenze,* p. 427.

cette méthode, fort éloignée des habitudes de la vie moderne, n'a pas produit de trop médiocres résultats en Italie.

Vasari ne nomme point l'orfévre chez lequel André del Sarte fut placé pour apprendre le travail du métal et sans doute aussi un peu de sculpture, car, à la fin du xve siècle, les orfévres florentins ne sont pas seulement les ouvriers de l'or et de l'argent; s'ils savent leur état, ils savent également celui des tailleurs d'images, ils vivent dans le culte du relief. Peut-être le patron d'André fut-il un homme obscur : illustre, il eût été connu de Vasari, qui nous aurait dit son nom. La supposition la plus ingénieuse ne peut suppléer ici au silence du biographe.

André ne demeura d'ailleurs pas longtemps dans l'atelier de l'orfévre. L'enfant, qui dessinait avec passion, fut remarqué par un peintre, Giovanni Barile, que Vasari traite d'homme vulgaire, et que Baldinucci qualifie de *pittor grossolano*. Cet artiste peu subtil montra pourtant de la finesse le jour où il s'avisa que le fils du tailleur n'était peut-être pas le premier venu. Barile n'a guère laissé de trace dansl'histoire; mais il eut le mérite de s'intéresser à André del Sarte, de surveiller pendant trois ans ses essais naïfs et vraisemblablement de lui apprendre le chemin de la chapelle des Brancacci, la grande école où tous les jeunes Florentins allaient prendre leur première leçon. Il ne s'arrêta pas là. Il fit à André del Sarte un commencement de renommée et il eut la bonne inspiration d'aller parler de ses mérites à un peintre qui avait alors quelque importance, Piero di Cosimo. Dès ce jour, c'est-à-dire vers 1497 ou 1498, André eut un maître.

Vasari a consacré à Piero di Cosimo, qui, aux dernières années du xve siècle, était dans la force de l'âge, une de ses notices les plus spirituellement égayées de traits railleurs et d'anecdotes. Il en fait un personnage extravagant, un excentrique en proie à des humeurs noires, un rêveur attristé vivant dans les fantaisies d'un songe éternel. Mais, au milieu de toutes ses bizarreries, Piero di Cosimo faisait de la peinture et il avait cette originalité, dont le lecteur voudra bien prendre note, de s'être laissé séduire, l'un des premiers, par la nouvelle manière de peindre que cherchait Léonard de Vinci et qu'il venait précisément de trouver. On a déjà parlé souvent de la révolution qui s'accomplit dans l'art florentin à l'heure même où le xve siècle allait finir. Transformation grave et charmante! Le pinceau s'attendrit; la manière sèche des aïeux devient, sous la main de Léonard et de ses adhérents, une manière adoucie, effumée, onctueuse, la manière admirablement caressée qui va triompher dans la *Joconde*.

Piero di Cosimo, ce barbare, était en réalité un délicat; ce furieux

avait un pinceau très-doux. Vasari le reconnaît; mais ses œuvres, malheureusement bien rares, le disent mieux encore. On se rappelle, au Musée des Offices, les quatre tableaux en forme de frises dans lesquels Piero di Cosimo, épris des mythologies renaissantes, a raconté les épisodes de l'histoire d'Andromède et de son libérateur Persée. Les figures sont toutes petites; la peinture est claire avec un accent de couleur agréable; l'exécution, adoucie mais sans mollesse, est bien celle d'un moderne que Léonard de Vinci a convaincu et charmé. L'accord intellectuel entre les deux maîtres, si inégaux d'ailleurs, la déférence de l'homme singulier pour l'homme éclatant, se manifestèrent, on le sait, en plus d'une circonstance. Lors de l'enquête solennelle qui fut organisée à Florence pour déterminer en quel lieu il convenait de placer le *David* du jeune Michel-Ange, Piero di Cosimo vota avec Léonard. Oh! les braves cœurs qui, soucieux de la conservation du marbre immortel, proposaient de le mettre sous la *Loggia* à l'abri des hivers et des orages!

Cet acquiescement chaleureux que Piero di Cosimo donnait par son œuvre et par sa parole aux idées et aux méthodes de Léonard de Vinci n'est point un fait indifférent. Comment, si l'on est curieux des origines, ne point faire remarquer dès le début qu'André del Sarte a appris à peindre chez un maître converti aux doctrines nouvelles et déjà tourné vers l'idéal du lendemain?

La bonne voie lui étant ainsi montrée dès sa première jeunesse, André y marcha aisément : il n'eut pas à subir les angoisses de l'incertitude. Quelle heure admirable d'ailleurs dans l'histoire de l'École florentine! Au seuil des églises, au milieu des rues de Florence, André put coudoyer Léonard de Vinci et Michel-Ange; il vit éclater dans le ciel les coups de foudre qui allaient illuminer l'Italie; il assista aux batailles qui devaient assurer la victoire de l'art nouveau.

Commencées chez un orfèvre obscur, poursuivies devant les fresques de la chapelle des Carmine et dans l'atelier de Piero di Cosimo, les études d'André del Sarte s'achevèrent devant les fameux cartons de Léonard et de Michel-Ange. On sait que la première de ces compositions, la *Bataille d'Anghiari*, fut terminée en avril 1505; la seconde, la *Guerre de Pise*, au mois d'août de la même année. Dès que les deux maîtres eurent renoncé à décorer de leurs inventions héroïques les murailles de la salle du Conseil, les cartons devinrent des modèles pour les artistes futurs. André, qui avait alors dix-huit ou dix-neuf ans, dut être un des premiers à copier ces grands exemples.

Parmi les jeunes gens qui venaient demander aux œuvres des maîtres souverains le secret des formes en mouvement et des attitudes rares, il

y avait de vives intelligences, des talents en germe et bien près d'éclore. André del Sarte se lia avec un de ses camarades d'étude, Francia Bigio. La confraternité de sentiment et de travail qui s'établit bientôt entre eux est encore un fait dont le biographe attentif doit tenir compte. Dans la limpidité monochrome du rayon lumineux, l'analyste découvre toutes les couleurs du prisme; il faudrait pouvoir, par un procédé pareil, décomposer le génie de l'artiste et distinguer les éléments divers qui constituent sa forte unité. Il y a du Michel-Ange et du Léonard dans le talent d'André. Nous croyons que, bien qu'il ait été dépourvu de l'originalité suprême, Francia Bigio a, lui aussi, enseigné quelque chose à son ami.

Francia Bigio avait quatre ou cinq ans de plus qu'André del Sarte. Il sortait d'une autre école, très-florentine assurément, mais qui, aux élégances du dessin, aurait voulu ajouter l'appoint du coloris. Il était le camarade et l'élève de Mariotto Albertinelli, dont Fra Bartolommeo avait fait son collaborateur et son aide. Ce serait abuser des mots que de saluer dans le moine dominicain et dans son fidèle associé des coloristes indiscutables, des coloristes à la vénitienne. Leur visée n'allait pas si haut. Il est certain toutefois que, dès les premières années du XVIe siècle, ils ont essayé de réchauffer la palette toscane, et surtout qu'ils ont peint des carnations où les tons bruns se mêlent doucement aux tons ambrés. Francia Bigio avait comme eux une certaine chaleur de coloris. Piero di Cosimo lui paraissait pâle, et sans songer à Giorgione qu'il n'a point connu, le jeune peintre cherchait volontiers dans les chairs l'accent des tonalités vigoureuses. Cette préoccupation est tout à fait visible dans le *Temple d'Hercule*, des Offices, dans l'*Annonciation*, du Musée de Turin. Ne rencontre-t-on pas parfois dans certaines figures d'André del Sarte un ressouvenir de cette manière dorée?

D'après le récit de Vasari, Francia Bigio et André se contèrent leurs ambitions et leurs peines. Francia Bigio ne se trouvait pas heureux chez Albertinelli, un peintre intermittent qui fermait et ouvrait capricieusement son atelier et qui finit même par abandonner le métier. André, nature douce et timide, se sentait mal à l'aise chez Piero di Cosimo, dont la constante mauvaise humeur n'était variée que par des crises de folle sauvagerie. Ils résolurent de reconquérir leur indépendance et de poursuivre librement leurs études. Ils s'installèrent dans une chambre de la piazza del Grano, et pendant quelque temps ils travaillèrent ensemble, association fraternelle où l'un apportait sa couleur, l'autre sa grâce.

Par une fortune heureuse, Francia Bigio était parent du sacristain du couvent des Servites. Les jeunes gens voulurent utiliser ce fonctionnaire : le sacristain les exploita. Les Servites étaient pauvres, avares

peut-être, si l'on en juge par la mesquinerie des salaires qu'ils allouaient à leurs peintres; mais ils possédaient une église alors merveilleuse, un véritable musée, l'Annunziata. Travailler pour l'Annunziata, même sans être payé, ce n'était pas une médiocre aubaine. Le sacristain, qui avait voix au chapitre, comprit le rêve des deux ambitieux. Sur le maître-autel de l'église brillait, en sa fraîche nouveauté, la *Déposition de Croix* que Filippino Lippi avait laissée inachevée en 1504 et que Pérugin termina. D'après le récit, peu explicite, de Vasari, on est autorisé à croire que les Servites, jugeant le tableau précieux et ne voulant le laisser voir à la foule que les jours de fêtes carillonnées, firent peindre pour le couvrir de chaque côté, deux *cortine* ou toiles mobiles qu'on enlevait ou remettait en raison des exigences du service religieux. Sur l'une de ces toiles, les artistes protégés par le *sagrestano* du couvent peignirent une *Annonciation*, sur l'autre une *Déposition de Croix*, semblable à celle du Pérugin et de Filippino. Ces deux peintures n'ont pas été conservées. Le texte de Vasari laisse d'ailleurs douteuse la question de savoir si, associant leurs pinceaux comme leurs idées, Francia Bigio et André del Sarte avaient travaillé ensemble à chacune des deux toiles. On a, à cette époque, quelques exemples d'une collaboration pareille. Nous serions toutefois tenté de croire que les deux amis, occupant le même atelier, travaillaient séparément. Malgré leur jeunesse, ils avaient l'un et l'autre un accent personnel : les divergences de leur caractère n'auraient guère permis d'ailleurs une collaboration absolue. En effet, ils se séparèrent bientôt, et les circonstances transformèrent même en rivalité leur camaraderie d'un instant.

Mais André del Sarte resta en relation avec les Servites, et l'Annunziata, où il avait si modestement débuté, devint le théâtre de son triomphe. Devant l'église s'étend une petite cour ou un *cortile*, dont les murailles nues ne présentaient encore qu'un commencement de décoration. Alesso Baldovinetti y avait peint, au xve siècle, la *Naissance de Jésus-Christ*; Cosimo Rosselli, mort en 1507, s'était borné à retracer dans un premier compartiment un épisode de la vie de Filippo Benizzi, l'ardent apôtre qui avait tant fait pour le succès de l'ordre des Servites. Sa fresque, préface d'une longue histoire, existe encore : elle représente la vision et la prise d'habit de Filippo. Il restait à peindre, dans les cinq compartiments demeurés vides, les autres aventures du saint personnage.

Malgré sa jeunesse, André del Sarte fut chargé de ce beau travail (1509). Le sujet prêtait aux développements pittoresques, il admettait le paysage, les costumes du moyen âge et, dans une certaine mesure, les inventions de la fantaisie. Filippo Benizzi, que Clément X a canonisé, est

un Florentin du XIIIe siècle. Il montra pour le miracle des dispositions d'une précocité singulière : à cinq mois, il faisait déjà des discours. Il devint général de l'ordre des serviteurs de Marie, et il mérita, par toutes sortes de mortifications et de prodiges, que sa vie, au lieu de rester cachée dans les livres des hagiographes, fut écrite en pleine lumière aux murailles de l'Annunziata.

Dans le premier des épisodes légendaires retracés par André del Sarte, on voit le saint qui donne son vêtement, *sua camicia*, à un lépreux et qui le guérit ainsi de son mal. Autour de ce groupe, sujet principal de la composition, des ermites font l'aumône à des pauvres. Dans le second tableau, plus mouvementé et plus dramatique, des mécréants, des joueurs, des libertins qui avaient raillé Filippo Benizzi sont frappés de la foudre; dans le troisième, le saint délivre du méchant esprit qui la torture une malheureuse femme possédée du démon; au compartiment suivant, il meurt en guérissant deux enfants; enfin la cinquième peinture nous montre un prêtre exposant à la vénération des fidèles les humbles vêtements du saint élevés à la dignité de reliques et gardant leur influence miraculeuse. Ces fresques sont sans date, sauf la dernière qui porte le millésime A. D. M. D. X. Ce grand travail fut mené à fin avec une extrême promptitude: commencé en 1509, il était terminé en 1510.

Dire que ces fresques sont l'œuvre d'un artiste de vingt-trois ans, c'est dire que l'art fait aussi des miracles. Elles ont malheureusement beaucoup pâli, car c'est à une époque assez récente qu'on s'est avisé de protéger par une cloison vitrée les peintures du petit atrium de l'Annunziata. Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'elles aient jamais été d'un ton très-vigoureux. Bien qu'André del Sarte soit toujours resté un fresquiste clair, il est arrivé plus tard à des colorations plus soutenues : on doit croire que, dans cette période de début, il n'était pas encore tout à fait maître de son instrument. La jeunesse du praticien se trahit aussi çà et là par un certain désarroi dans les compositions; le paysage y tient une place considérable, et il est tel panneau de la légende de Filippo Benizzi qui peut sembler un peu vide; mais l'invention est partout abondante et facile; la vie éclate dans le mouvement des figures. Fidèle à un usage que l'art nouveau n'avait pas encore abrogé, André a donné à quelques-uns de ses personnages les traits de ses contemporains et de ses amis. Dans la dernière de ses fresques, l'*Adoration des reliques*, la tête du vieillard vêtu de rouge qui s'appuie sur un bâton a toujours passé pour le portrait d'Andrea della Robbia, et cette tradition n'a rien que de vraisemblable. Dans la même fresque, André del Sarte a aussi tiré



LES OUVRIERS DE LA VIGNE. — (Dessin de la Galerie Brera).

un grand parti de la diversité des costumes en peignant le groupe des personnages agenouillés auprès de l'autel. Il y a de la vérité dans les attitudes, du goût dans le choix des physionomies expressives et vivantes. Malgré son aspect poussiéreux et décoloré, l'ensemble a de la tenue. L'un des plus récents parmi les écrivains qui ont eu la joie d'énumérer les trésors de Florence, Emilio Burci, va jusqu'à dire à propos de ces fresques : « *Ogni figura per gusto e bellezza sembra un modello di artistica perfezione* » [1]. Les anciens livres ne s'expriment guère avec moins de chaleur. L'enthousiasme du bon Cinelli ne connaît pas de mesure.

Mais il nous semble qu'en célébrant sur ce ton lyrique les mérites des cinq fresques consacrées à la glorification de Filippo Benizzi, on épuise trop vite le vocabulaire de l'éloge, on s'expose à se trouver au dépourvu pour parler des œuvres voisines, bien autrement fortes par le sentiment et par le style. Quand on entre dans le *cortile* de l'Annunziata, il faut sans doute regarder à gauche, du côté où se développe l'histoire du général des Servites, car les débuts d'un génie jeune sont toujours intéressants ; mais c'est à droite qu'il faut s'arrêter de longues heures. Vous cherchez les merveilles : elles sont là.

André del Sarte avait à peine terminé le récit des miracles de Filippo Benizzi, qu'il était chargé par les Servites de commencer la décoration du portique parallèle. C'est là, sur cette muraille désormais sacrée, qu'il représenta en 1511 l'*Adoration* ou plutôt le *Voyage des mages* et bientôt après la *Nativité de la Vierge*, qu'on doit tenir pour une des pages les plus caractéristiques et les plus admirables de son œuvre.

On connaîtrait mal la vie florentine à l'époque où Piero Soderini était gonfalonier, si l'on ignorait que ces sérieux travaux, honneur d'une carrière et d'un siècle, se conciliaient le plus souvent avec des occupations d'un ordre beaucoup moins grave. L'exécution de l'œuvre austère était de temps à autre égayée par un entr'acte joyeux. Le rapprochement des dates permet d'assurer que, bien qu'André del Sarte fût dès 1511 un peintre presque célèbre, il n'avait pas rompu toute relation avec son ancien maître Piero di Cosimo. André avait quitté le quinteux personnage sans se brouiller avec lui. Au premier rappel, il revenait. Il paraît avoir été associé, pour une part très-faible, il est vrai, à l'organisation de la mascarade fameuse qui, un peu avant le retour des Médicis à Florence, caractérisa le carnaval de cette année.

1. *Guida artistica della citta di Firenze, riveduta da Pietro Fanfani. 1875*, p. 451.

Piero di Cosimo, chargé de la mise en scène, montra bien en cette occasion la sombre imagination d'un esprit atrabilaire. Vasari a conté par le menu cette fête d'une gaieté sinistre, dont l'élément essentiel était un char gigantesque, le char de la Mort, disposé comme un vaste ossuaire et suivi de cadavres à cheval faisant cortége à la grande faucheuse. Des estafiers, funèbrement vêtus, marchaient derrière le char en chantant le *Miserere*. Ce sévère spectacle mit la terreur dans l'âme des Florentins émerveillés.

Au lendemain de cette procession funéraire qui mêlait aux délires du carnaval l'image des fragilités humaines, André del Sarte reprenait son pinceau. Le 12 décembre 1511, les Servites lui envoyaient un à-compte sur le maigre salaire que devait lui rapporter sa fresque, le *Voyage des mages*. Il la termina sans doute l'année suivante. C'est au bas de cette peinture que nous voyons figurer pour la première fois les deux A conjugués qui allaient devenir le monogramme du maître.

Le *Voyage des mages* est une traduction rajeunie du motif qui avait été si cher aux maîtres du xv[e] siècle et que les Ghirlandaio et les Filippino Lippi brodent volontiers de tous les luxes d'un orientalisme éclatant. André a suivi la même donnée. Guidés par l'étoile mystérieuse, les mages se dirigent vers la chaumière où repose l'enfant prédestiné; ce ne sont pas, on l'imagine, de pauvres hères ou des croquants, mais des princes d'Asie qui, magnifiquement vêtus, sont suivis d'un long cortége de soldats et d'esclaves conduisant des animaux porteurs de trésors. La fresque est sage cependant, et sous le pinceau d'André, elle tempère toutes les tonalités violentes. La peinture reste donc harmonieuse et douce. Là aussi, comme il l'avait fait dans la légende de Filippo Benizzi, l'artiste a introduit quelques portraits, le sien d'abord, celui de son ami Jacopo Sansovino et celui d'un musicien fameux Francesco Aiolli ou dell' Aiolle. Vasari reconnaît et nomme les trois personnages. Mais on ne voit pas pourquoi Cinelli, qui est décidément trop bien informé, renchérit sur la tradition et suppose que la figure de l'enfant rieur mêlé par André au luxe de sa composition est le portrait de Henri II, roi de France. L'assertion a été répétée par quelques guides modernes; elle est bien faite pour étonner les amis des dates exactes. Comment, dans une peinture commencée en 1511, achevée l'année d'après, reconnaître l'image d'un enfant dont les devins les plus hardis eussent été fort empêchés de prédire alors la naissance?

Avant de peindre la fresque suivante, la *Nativité de la Vierge*, André del Sarte fit un carton. Un extrait des registres du couvent des Servites nous apprend qu'il reçut un à-compte, ou pour mieux dire une avance

dès le 25 décembre 1511. « *A Andrea d'Agnolo dipintore... lire sette, sono per conto della nova storia di Nostra Donna debe fare* ; » texte curieux qui prouve d'abord qu'André n'était pas riche, qu'il se tenait pour satisfait du payement le plus modique, enfin qu'à l'époque indiquée par le caissier des Servites, la fresque n'était pas commencée. Elle ne fut terminée qu'en 1514. Cette lenteur inaccoutumée s'explique aisément. D'autres travaux empêchèrent l'artiste de mettre tout de suite la main à l'œuvre qui devait être la consécration de sa gloire.

Les pauvres Serviteurs de Marie ne possédaient pas seulement l'église de l'Annunziata, le petit cloître ou *chiostricino*, dont André del Sarte décorait le double portique, le grand cloître qu'il devait plus tard embellir d'une fresque immortelle; ils avaient aussi un jardin. A la place où un espalier aurait pu suffire, les religieux désirèrent voir un peu de peinture. A la fin de 1512 et au commencement de 1513, André del Sarte peignit deux fresques sur les murailles du jardin des Servites et il choisit des sujets de nature à intéresser les jardiniers du couvent. Il emprunta à saint Matthieu le motif de la parabole de la vigne et il en tira ingénieusement deux compositions : la première représentait les ouvriers plantant, sarclant et taillant le vignoble; la seconde, le père de famille payant d'un salaire égal ceux qui ont travaillé tout le jour et ceux qui ne sont venus qu'à la onzième heure. André del Sarte peignit ces deux fresques en clair-obscur, préludant ainsi à un système de décoration où son talent devait exceller, sorte de grisaille que relèvent çà et là des tons bistrés et des ombres chaudes.

Dans ses additions aux *Bellezze di Firenze*, Cinelli a décrit avec soin ces peintures qui ont péri en 1704, lors de l'écroulement du mur du jardin des Servites. Mais quelque chose nous reste qui vaut mieux que la prose du réthoricien. C'est le dessin au bistre que conserve la galerie Bréra et qu'on peut regarder comme la première pensée de l'une des fresques disparues, celle où l'on voyait le maître de la vigne payant aux travailleurs le prix de leur journée. L'œuvre est belle par la composition, par la haute liberté du faire, par la singularité pittoresque des accoutrements et des coiffures, et aussi par l'expression des physionomies. On y voit revivre tous les acteurs de la parabole, le père de famille sur le seuil de sa maison, les ouvriers recevant tranquillement leur salaire et ceux aussi qui se plaignent, ne se trouvant pas suffisamment récompensés. Ce dessin, bien connu des amateurs, est d'une beauté rare : quand il a le crayon ou la plume à la main, André del Sarte est voisin des plus grands maîtres.

Quelques mois après, pendant le carnaval de 1513, André fut de



GROUPE TIRÉ DE LA NATIVITÉ DE LA VIERGE.

(Fresque de l'Annunziata à Florence.)

nouveau détourné de son œuvre sévère par des travaux d'une opportunité plus contestable. Les Médicis étaient rentrés à Florence. Le gouvernement prescrivait la gaieté. On organisait des fêtes où l'art avait d'ailleurs un beau rôle. Julien de Médicis était chef d'un groupe de gentilshommes et de beaux esprits qui se faisait appeler la compagnie du *Diamante*. Léon X ayant été nommé pape, et le carnaval faisant rage dans les rues, la compagnie organisa un *triomphe*, c'est-à-dire un cortége habillé à l'antique et tout éclatant d'allégories. On construisit trois chars destinés à symboliser l'Enfance, la Virilité, la Vieillesse. C'est à l'organisation, non à la peinture de ces chars, qu'André del Sarte contribua comme architecte, dit Vasari, avec Raffaello delle Vivuole, le sculpteur sur bois, Carota, et Andrea Feltrini : preuve nouvelle que les artistes de ce temps étaient propres à tout et qu'ils apportaient dans les arts les plus divers un caprice à la hauteur de tous les rêves.

La comédie jouée, André del Sarte commença, au cloître de l'Annunziata, la *Nativité de la Vierge*. L'œuvre est grave, mais elle est tendre, et en l'étudiant, avec soin, on n'est pas surpris qu'elle soit sortie d'un cœur en proie aux ivresses de l'amour. C'est en effet à cette époque que se rapporte le mariage d'André. On se rappelle le texte de Vasari : « *Essendosi d'una giovane inamorato, e poco apresso essendo rimasa vedova, toltala per moglie.* »

Ainsi, d'après le récit du biographe, Lucrezia di Baccio del Fede était mariée lorsque André del Sarte commença à l'aimer. Elle appartenait à une humble famille. Biadi nous apprend que le mari de Lucrezia s'appelait Carlo Recanati[1]. Il était *berrettaio*, c'est-à-dire qu'il fabriquait ou vendait des berrettes, sorte de coiffures faites d'étoffe ou de feutre, comme celles que nous retrouvons dans les portraits du temps. Recanati se conduisit en homme avisé : il mourut. Le 26 décembre 1512, André épousa sa veuve[2].

Il faut parler avec prudence de Lucrezia del Fede; il faut avouer qu'au point de vue de la critique exacte, on la connaît mal. Toutes les méchancetés qu'on a dites sur le compte de la femme d'André del Sarte sont empruntées à Vasari. Que ces vilains bruits soient fondés ou non, c'est lui, et lui seul qui les a fait entrer dans l'histoire. On sait qu'il a publié deux éditions de son livre, et que la réimpression de 1568 corrige en bien des points les *Vite dei Pittori* de 1550. Dans le texte primitif, Lucrezia est traitée avec des rigueurs extrêmes : c'est une coquette,

1. *Notizie inedite della vita di Andrea del Sarto.* 1829.
2. Crowe et Cavalcaselle. *A New history of painting in Italy,* t. III, p. 555.

vivant assez mal avec son premier mari, le *berrettàio,* et persistant dans ses habitudes de légèreté lorsqu'elle eut contracté son second mariage. En épousant Lucrezia, André aurait agi comme un homme affolé qui, dans l'aveuglement de sa passion, oublie la dignité de son art et compromet son honneur. Ce mariage, désapprouvé par tous ceux qui l'aimaient, lui aurait aliéné l'estime des gens de bien. En imprimant la seconde édition de son livre, Vasari s'aperçoit que Lucrezia vit encore — elle ne mourut qu'en 1570 — et il parle de la veuve d'André del Sarte avec beaucoup plus de réserve. Est-ce de la pitié, est-ce du repentir? Le dur paragraphe que nous avons analysé a disparu; mais on peut lire entre les lignes corrigées. Au sentiment de Vasari, le mariage d'André fut une imprudence et — il a l'air de le croire toujours — un malheur.

Nous rencontrerons plus d'une fois Lucrezia dans la biographie de son mari, et nécessairement l'occasion d'en reparler se présentera sous notre plume. Contentons-nous, pour aujourd'hui, de la voir entrer dans sa vie et dans son œuvre. Indigne ou inoffensive, mais évidemment adorée, Lucrezia va devenir pour André del Sarte un des éléments de l'idéal.

C'est elle, en effet, que nous retrouvons, jeune, brillante, en pleine lumière, dans la fresque exquise et forte qu'André peignait alors au *chiostricino* de l'Annunziata, la *Nativité de la Vierge.* Cette composition où respire la sérénité la plus heureuse correspond exactement à l'époque qui suivit le mariage avec Lucrezia. Les documents le disent et la peinture elle-même. Il semble que l'artiste ait pris plaisir à dater son travail et son bonheur. L'événement qu'il raconte s'accomplissant au milieu d'une vaste salle que décore une cheminée dans le goût de la Renaissance, on lit sur le fronton de cette cheminée et au-dessous de la frise qui l'enrichit les mots *Andreas faciebat,* la date A.D.M.D.XIIII et le monogramme connu.

L'œuvre est solennelle et charmante. A droite, le grand lit à colonnes et à baldaquin où l'accouchée est à demi assise sur son séant. Des femmes s'empressent autour d'elle, apportant sur des plateaux des boissons cordiales; deux nobles visiteuses, richement vêtues à la florentine, viennent, selon l'usage, complimenter la mère et lui souhaiter d'heureuses relevailles. Elles sont debout, glissant silencieusement sur les dalles et laissant traîner derrière elles les plis de leur robe pendante. L'une est de profil, l'autre de face : regardez bien cette figure tranquille et douce : c'est Lucrezia. A gauche, au bout de la chambre, une haute cheminée avec un feu clair. Un enfant se chauffe dans l'âtre; des femmes assises donnent les premiers soins à la petite fille qui vient de naître.

Dans la partie supérieure de la composition, on voit voleter des anges porteurs de couronnes fleuries. Çà et là quelques détails familiers : près du foyer, un grand bassin; au pied du lit, des pantoufles.

Ces derniers accessoires, sobres d'ailleurs et sans importance exagérée, ont surpris quelques juges austères, entre autres Gustave Planche. Dans l'article étrangement superficiel qu'il a consacré à André del Sarte, le critique, qui a donné parfois tant de preuves de sagacité, écrit ces lignes singulières : « Il y a, je le confesse, dans cette page précieuse, quelques détails qui touchent à l'École flamande; mais la grâce de l'exécution rachète victorieusement cette faute, si toutefois c'est une faute dans un pareil sujet[1]. »

Ce n'est vraiment pas la peine d'aller à Florence, si l'on doit, au retour, avouer qu'on entend si peu le tendre langage toscan et les familiarités persuasives des premières années du xvie siècle. André del Sarte s'est gardé de donner pour décor à son drame intime les sévérités d'un édifice gréco-latin; il n'a pas voulu peindre un temple, mais la chambre d'une accouchée, avec le mobilier du temps et les accessoires, éloquents dans leur simplicité, qui précisent le caractère de la scène. Toutes les *levatrice* de Florence étaient persuadées en 1514 que lorsqu'un enfant vient au monde, on peut avoir besoin d'un grand bassin plein d'eau tiède et qu'il est parfois à propos de faire flamber dans la cheminée une brassée de sarments. Il n'y a rien de flamand, ou, pour parler avec plus de précision, rien de hollandais dans la *Nativité de la Vierge*. Il y faut reconnaître l'absolue notion du sujet traité, le désir d'être compris, l'art de parler à la fois aux humbles et aux savants, et cette claire éloquence qui vient de la conviction. La pantomime de tous les personnages groupés par André del Sarte est admirable au point de vue de la vérité humaine; au point de vue de l'art, elle est choisie, bien rhythmée, noblement écrite. On est en présence d'une scène tranquille, telle qu'elle aurait pu se passer dans l'intimité de la vie quotidienne, mais tous les acteurs sont superbes, car ils ont, avec un élément de beauté, le don suprême, la vie.

On voit par cette peinture, date caractéristique dans l'histoire de la fresque, que le procédé d'exécution, tel qu'André del Sarte le pratiquait, n'était plus tout à fait celui du xve siècle : les nouvelles méthodes de Léonard de Vinci avaient évidemment séduit les fresquistes florentins. Ce fait a pu être remarqué déjà dans l'œuvre capitale du moment, la voûte

1. L'article de Planche, publié en 1846 par la *Revue des Deux Mondes*, est reproduit dans les *Portraits d'artistes*, 1853, t. I, p. 127.



GROUPE TIRÉ DE LA NATIVITÉ DE LA VIERGE.

(Fresque d'André del Sarte à l'Annunziata de Florence.)

de la Sixtine, exécutée de 1508 à la fin de 1512. Comme peintre de fresques, André del Sarte est de l'école renouvelée qui cherche la couleur fondue, la morbidesse dans le ton et dans les formes, l'unité moelleuse du travail et qui, par conséquent, supprime de propos délibéré tout ce qui est violent, tout ce qui est noir. Vasari a été très-frappé de ce procédé et il en a célébré la constante douceur. Ses observations sont ici trop significatives pour n'être pas reproduites. André, dit-il, « *mostro il modo di lavorare in fresco con perfetta unione e senza ritoccare molto a secco; il che fa parer fatta ciascuna opera sua tutta in un medesimo giorno* ». Quand il vante ainsi cette manière unie qui semble faire supposer que la fresque a été peinte en un jour, le biographe caractérise ingénieusement la manœuvre d'André del Sarte. Ce procédé n'est-il pas celui du peintre de la *Joconde* appliqué à la fresque ?

La *Nativité de la Vierge* est, pour le regard, comme une étoffe veloutée sur laquelle glisse doucement le rayon. Cet effet optique est dû en grande partie au soin avec lequel l'enduit était préparé et au maniement du pinceau. Il est dû aussi au choix des couleurs finement mêlées et amorties. Dans la *Nativité de la Vierge,* André est un fresquiste attentif à toutes les clartés. Pas de noir, je l'ai dit, pas de vigueur exagérée : des ombres légères, une tonalité générale d'un ton fauve qui a la douce chaleur de l'ambre, se modère par des gris roux et passe, quand il le faut, aux notes orangées et roses. Les carnations sont fraîches et sensiblement vivantes. Mais comment faire comprendre avec des mots le charme incomparable de cette œuvre si éloquente et si calme? Les pauvres écrivains sont bien empêchés pour traduire les impressions que de pareils spectacles éveillent dans les yeux et dans les âmes. Grands et petits, nous sommes ici en présence d'une difficulté suprême. Vasari ne l'a pas complétement résolue. Scanelli, parlant d'André, le proclame *delicatissimo.* L'abbé Lanzi, à son tour, a essayé d'expliquer l'inexplicable. « *Chi sente,* écrit-il, *che sia Tibullo nel poetare, sente che sia Andrea nel dipingere.* » Au point de vue du sentiment, le parallèle peut sembler prétentieux et arbitraire ; mais l'écrivain a sans doute songé surtout à la manière de peindre du maître florentin. Lanzi a raison s'il veut dire que, dans certaines fresques d'André del Sarte, la suavité des colorations fait penser à la musique de la poésie latine, à la douceur chantante des syllabes amoureuses.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)

LE TOMBEAU DE GASTON DE FOIX[1]

(SUITE ET FIN.)



LA fortune des armes en Italie devenue contraire aux Français depuis la triste victoire de Ravenne[2], et surtout après la défaite de Pavie, la lenteur très-naturelle d'un travail si compliqué de figures et d'ornements, et aussi plus tard la cession du Milanais aux fils de Louis le More, Maximilien Sforza d'abord, ensuite à François Sforza II, et enfin à Charles V, tous ennemis naturels de la mémoire de Gaston, en empêchèrent la continuation; les travaux restèrent ainsi indéfiniment suspendus[3].

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIV, p. 442.

2. « Que Dieu nous garde de remporter souvent de pareilles victoires! » dans sa douleur a dit Louis XII en apprenant la mort de Gaston. En effet, cette grande victoire a été plus désastreuse qu'une défaite.

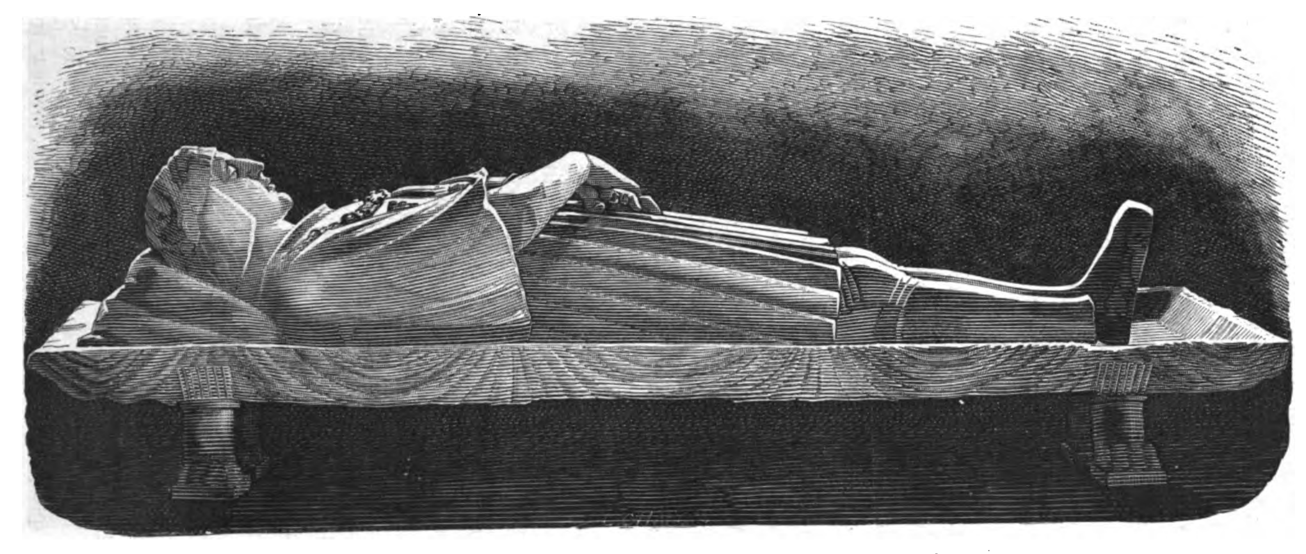
3. Des recherches qui conduiraient peut-être à quelque connaissance plus précise des événements de cette époque, ainsi que des commencements des travaux et de leur interruption, pourraient être faites avec quelque espoir de succès parmi les manuscrits de la collection Béthune à la Bibliothèque nationale. Les cartons de cette collection sont riches en documents italiens ou regardant l'Italie, le duché de Milan en particulier, sous les règnes de Charles VIII, Louis XII et François Ier. La bibliothèque de l'Arsenal garde aussi une copie moderne de pièces anciennes, maintenant perdues ou égarées, touchant les guerres italiennes depuis 1494 à 1530 que M. Molini a vue, et dont il a même donné des extraits. (Pour la collection Béthune, voy. *Histoire générale de Paris : Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale,* etc., par Léopold Delisle. Paris, imp. nat. MDCCC LXVIII, in-4°, vol. Ier, page 269 : — *Béthune...* V. Règne de Charles VIII, 7 (nos 2,917 et suiv.); *id.* VI de Louis XII; II, nos 2,924 et

Depuis la défaite de Pavie ces marbres inachevés demeurèrent longtemps abandonnés dans un coin du couvent. Agostino Busti vécut encore vingt-trois ans, mais rien ne nous indique qu'il soit revenu à son œuvre. Vasari en effet, visitant Milan quelques années seulement après la mort d'Agostino, put pénétrer en cachette dans le couvent; il admira chaudement le travail fait et se plaint amèrement qu'il soit « *opera imperfetta e lasciata stare per terra in pezzi senza essere in alcuno luogo murata* ». Les écrivains postérieurs milanais, tels que Torre, Lattuada, Bosca, Orlandi[1], Bianconi, après cela nous apprennent, d'une façon très-confuse, il est vrai, et souvent contradictoire, que ces fragments ont été transportés en 1674 dans la partie intérieure du couvent, et qu'à cette occasion beaucoup de pièces furent dispersées. De quelle façon elles ont été mutilées et éparses un peu partout, c'est toujours un mystère impénétrable. Cet acte fou de vandalisme est évidemment volontaire. Bianconi longtemps après, sans que personne avant lui en ait soufflé mot, nous dit qu'une religieuse n'ayant pu faire prévaloir son opinion sur le mode de cession, plutôt par une vente à l'amiable que par les enchères, entra nuitamment dans la crypte et brisa à coup de maillet tout ce qui lui tomba sous la main. Un fait que chacun peut constater, c'est qu'on remarque des pièces à peine ébauchées et dégrossies, et en même temps mutilées dans les parties les plus délicates et les plus saillantes : têtes, bras, jambes de chevaux, lances, étendards, etc. Il n'est donc pas improbable que ce fait douloureux se soit passé la veille même du jour où les pièces les plus importantes devinrent la propriété des comtes Arconati.

suiv.; *id.* VII de François Ier, 160, nos 2,935 et suiv. une incomparable collection de lettres; — *Biographie universelle,* art. *Béthune.*

1. Biondelli a donné un article sur Busti et le monument de Gaston dans le fascicule n° 71 du journal *Politecnico,* Milan, 1862; et Bosca avant lui dans son livre : *De orig. et stat. Biblioth. Ambrosianæ.* L'illustration de Guiseppe Bossi, lue à l'Institut, a été publiée longtemps après par les soins de Longhena (Milano 1852, in-8°).

Pour éviter à d'autres curieux des démarches inutiles, nous les prévenons sans tarder que les archives d'état de Milan, dont le directeur, notre illustre ami et savant collègue, Cesare Cantù, a bien voulu compulser pour nous les cartons de 1512 à 1530, n'ont absolument rien sur Busti et le monument de Gaston : ce qui, du reste, s'explique aisément par les événements qui dans l'espace de ces dix-huit années se sont succédé dans le duché. On a pu seulement constater que la statue couchée existait encore sous les arcades de l'ancien couvent de Sainte-Marthe en 1807, puisque le prince Alberigo Belgiojoso d'Este, le 27 janvier de cette même année, demandait l'autorisation d'en faire prendre une copie. Notre ami Mongeri s'est donc trompé en indiquant l'année 1806 comme celle du transport au Brera.



STATUE COUCHÉE DE GASTON DE FOIX, PAR LE BAMBAJA.

(Musee archéologique du Brera, à Milan.)

M. Robinson, du South Kensington Museum, découvrit en 1860 un dessin qui paraît représenter l'un des projets du sarcophage[1]. Ce dessin, maintenant dans les portefeuilles de ce musée anglais et reproduit dans notre précédent article, correspond assez à la description qu'en 1785 nous en laissait Bianconi. Donné d'abord en proportions réduites par M. Robinson et par le *Politecnico* de Milan, comme illustration d'un article de Biondelli, il avait dans le temps appartenu aux frères Woodburn.

Un fait à signaler, soit dans ce premier dessin du sarcophage modifié depuis, soit dans les bas-reliefs et autres motifs d'ornementation de la chapelle destinée à l'accueillir, est l'absence complète de caractère trop funèbre. M. Viollet-le-Duc a noté que ce n'est que depuis le XVIe siècle qu'on entoura les tombeaux d'emblèmes, d'attributs ou d'allégories rappelant la douleur sans retour, la décomposition, l'anéantissement. Il a bien raison. C'est en effet seulement vers la fin de la Renaissance que nous voyons paraître sur les mausolées ces allégories lugubres, ces cadavres au ventre ouvert et grouillants de vers, tels que sur le Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, à l'intérieur de l'édicule du monument exécuté par Jean Juste, un des premiers qui aient doté le ciel de l'art d'un rayon macabre, après la Renaissance. Bien peu d'années séparent l'époque de l'érection de ces deux monuments, et pourtant le caractère en diffère essentiellement. Dans celui de Gaston nous ne voyons qu'attributs guerriers, emblèmes de combats glorieux, souvenirs de faits d'armes victorieux ; le tout dans un style rappelant l'antique, modifié si l'on veut par l'idée chrétienne, mais sans aucun mélange de ces représentations rappelant les *Danses macabres*, ou autres *terreurs de cerveaux malades*. « Ce n'est plus l'idée païenne, dit M. Viollet-le-Duc, c'est l'idée chrétienne de la mort, mais de la mort qui délivre ; rien de trop désolé, rien surtout de repoussant ; tout est inspiré par l'espoir et la glorification dans l'avenir comme dans le présent. »

De ces travaux inachevés, destinés d'abord à la cathédrale de Milan, eu égard à la qualité royale du personnage, mais qui n'ont jamais consti-

1. Il y a dans le fond de ce dessin une trace légère de l'édicule au milieu de laquelle le sarcophage devait évidemment être posé ; et cela vient confirmer les déductions qu'on peut tirer de la lettre de la prieure. Le musée de South Kensington demanda, il y a quelques années à un artiste milanais, mouleur très-habile, Pietro Pierotti, la reproduction en stuc de tous les fragments connus, ce qu'il exécuta d'une façon plus que satisfaisante, à l'aide d'un procédé, soit de son invention, soit perfectionné par lui, avec lequel il obtint le moule entier et d'un seul jet, même des rondes bosses les plus en saillie. Cela pourrait peut-être aider à la reconstruction probable du projet entier de la chapelle et du mausolée.

tué un ensemble définitif, nous ne donnerons pas ici une description détaillée. On peut la trouver dans les écrits de Cicognara, de Bossi, de Spini, de Biondelli, de Robinson, de Perkins et surtout de Giuseppe Mongeri, dont la monographie publiée dans la *Perseveranza*, en 1872, est un résumé rationnel et coordonné de tout ce que l'on avait su avant lui, travail très-remarquable qui nous a largement servi. Nous dirons seulement que le fait de cette dispersion est d'autant plus inexplicable, qu'en dehors des endroits indiqués plus haut, il arrive encore de nos jours d'en rencontrer des épaves. Un très-beau médaillon de Louis XII a été dernièrement découvert par un artiste très-distingué, M. Bertini de Milan, et a passé depuis dans la riche collection Poldi-Pezzoli[1]; et l'exposition d'art ancien faite à Milan en 1872, où l'on admirait de si belles choses, passées presque inaperçues en Europe, à cause des préoccupations des événements de l'année précédente, avait une délicieuse statuette de guerrier appartenant à la collection Passalacqua. Dans cette circonstance on avait réuni dans un salon spécial les moules de toutes les pièces connues en Italie. Parmi les *soixante* débris, *dix-huit* étaient pris sur les originaux conservés à Castellazzo, de beaucoup les plus importants. En dehors de la statue couchée du Brera, on y voyait les bas-reliefs de la *Prise de Brescia*, de la *Bataille de Ravenne*, du *Départ de Bologne*, ainsi que le *Gaston sur le champ de bataille*, et les *Funérailles*, une des pièces capitales, qui rappellent en tout point la description de Brantôme.

La *Bataille de Brescia* est une vraie merveille d'exécution. La mêlée, la confusion, le mouvement de l'action, tout est rendu avec un réalisme incroyable : les chevaux qui se cabrent[2], les cavaliers tombés dans les poses les plus désespérées, le fouillis de bras, de têtes, de jambes, où tout est à sa place, ayant sa forme et son individualité. Certainement la manière est évidente, mais une manière hardie et saisissante; car l'artiste a touché à l'effet qu'il a cherché. Ce qui est encore plus éblouissant, c'est l'ornementation. Mimercide ou Callicrate, au dire de Bossi, n'ont rien produit de plus prodigieux comme finesse et rendu. L'artiste y a introduit des guerriers, des esclaves rapportant des dépouilles, des rondaches

1. Nous ferons bientôt connaître ce profil d'un galbe si délicat et si vrai rappelant les beaux médaillons de Pisanello et de Sperandio. Le type de la tête du roi Louis XII diffère un peu de celui que nous connaissons dans d'autres portraits, et surtout du grand médaillon de ce roi, fondu en France en 1499 avec la légende : *Felice. Ludovico. regnante. duodecimo. cæsare. gaudet. omnis. nacio. Lugduni. republica. gaudente. bis. anna. regnante. benigne. sic. fui. conflata. 1499.*

2. Ce n'est plus un bas-relief, mais une *ronde bosse,* tellement ces figures font saillie en avant.



ciselées, des machines de guerre, des canons, des épées, des armes offensives de tout genre, des cuirasses, des casques brodés d'arabesques et de gravures, dignes d'encadrer la tête des paladins de l'Arioste. Les armures sont évidées et suspendues, presque entièrement détachées du fond; rien ne serait à changer dans ces ornements si on les réduisait à leurs dimensions naturelles. Nous voyons le tout dans un cartouche, à compartiments, où il y a des griffons, des chimères, des mascarons, des monstres harmonieusement mêlés à des feuillages entrelacés, tordus, fouillis inextricable qu'à grand peine le pinceau le plus habile d'un flamand pourrait rendre avec un fini aussi savant. Nous connaissons certaines figurines détachées du marbre, auquel elles ne tiennent que par un mince fil, d'un fini si précieux, nous dirions presque indien ou chinois, qu'on craint vraiment de briser avec le souffle ce qui a été obtenu avec des fers. Et ce n'est pas tout encore : il y a dans un coin une sphère armillaire, dont les méridiens et les parallèles sont complétement isolés, et l'illusion est tellement complète, qu'on les dirait simplement collés dessus, ils ne semblent pas même toucher à la surface du marbre. La plume d'un Théophile Gautier pourrait seule décrire ces glorieuses merveilles. Cela nous rappelle ces vers du Dante :

Quand' io conobbi. . . . . .
Esser di marmo candido e adorno
D'intagli sì, che non pur Policleto,
Ma la Natura li avrebbe scorno.

Purg., x, 31.

On se tromperait fort pourtant, si on croyait voir là le type général de la sculpture milanaise de 1515 à 1525. Bien d'autres monuments nous prouveraient bientôt notre erreur. Busti ici a voulu éblouir le roi François Ier, à qui peut-être il aura été présenté par le grand Léonard de Vinci lui-même. Il a bien sciemment voulu se surpasser par l'exagération même de ses plus belles qualités[1]. Le génie d'Agostino, ainsi

1. Dans le manuscrit de Léonard signé B. à la page 1, on lit ces mots écrits, à l'orientale, de droite à gauche (sous la date de 1512) : « Partii da Milano per Roma addi 24 di settembre con Giovanni, Franciescho Melzo, Salai, Lorenzo (Lotto) et *Fanfoja.* » Nous croyons que ce dernier mot a été mal lu, et qu'il faudrait peut-être y voir *Zamboja,* un sobriquet qu'on donna aussi au Busti, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Un artiste du talent d'Agostino devait être l'ami de Léonard, dont il avait certainement dû fréquenter l'*Académie*. Ce n'est peut-être qu'une hypothèse, mais elle est d'autant plus probable, que les armes, les canons surtout, les trophées dans les sculptures de ce monument, rappellent en tous points des dessins presque identiques dans les manuscrits du Vinci.

que celui de ses confrères, s'accordait parfaitement avec les tendances de l'époque, mais enfin, il faut bien l'avouer, ne voulant plus reconnaître d'obstacles à dompter le marbre qui se pliait sous leur main comme





PILASTRES DU TOMBEAU DE GASTON DE FOIX. (Musée de Turin.)

la cire, ils poussèrent cette habileté au delà des limites posées à l'art de la sculpture, tombant dans le minutieux, dans le vain but d'étonner par une exécution merveilleuse et de toute façon bien supérieure à tout ce que l'on a fait dans ce genre avant et après eux. Cette richesse

exubérante d'ornementation altère souvent et dénature la donnée première. Nos sens sont peut-être fascinés, mais le raisonnement et la réflexion doivent rectifier une approbation exagérée, car il arrive souvent à Busti et aux siens ce que prévoyait Horace : « L'artiste qui excelle à finir un ongle, qui sait donner à l'airain (ou au marbre) la souplesse des cheveux, n'est qu'un talent incomplet au demeurant, car il échouera dans l'ensemble. »

Une prudente réserve nous sera donc permise dans l'appréciation de cette habileté de main d'Agostino, si l'on veut refléchir qu'il a été un des premiers à croire peut-être que le comble de l'art en sculpture était d'arriver à ces effets de fini, de touche précieuse et savante réservée à la peinture : théorie que nous croyons fausse et fatale aux imitateurs, malheureusement suivie plus tard dans l'école lombarde, et troublant aujourd'hui encore, avec le souvenir des lauriers de Busti, le sommeil de nos artistes, même les meilleurs. Car enfin le mot a été prononcé : à les entendre c'est désormais l'art naturaliste, réaliste, la *sculpture de genre* qu'ils prétendent nous donner. Si la vérité était dans ces théories, la photo-sculpture deviendrait pour nous le *sublime* en fait d'art : non-seulement elle imite la nature de très-près, mais c'est la nature même se reproduisant toute seule. Le marbre et l'airain sont pourtant de trop nobles matières pour se plier à ce *naturalisme* banal ; ils ne pourront jamais se passer de poésie, d'idéal. Nous voulons croire à la bonne foi des sculpteurs modernes de la Lombardie ; ils pensent renouveler l'art par des raffinements et des curiosités techniques dont ils sont très-fiers ; mais c'est à la décadence qu'ils le poussent, en l'engageant dans cette voie de perdition. Comme les filles d'Éson ils tuent leur *mère,* croyant la rajeunir.

Diderot a encore raison. « On peut tout ce qu'on veut. La sévère, grave et chaste sculpture choisit : elle est sérieuse, même quand elle badine, car le marbre ne rit pas. S'il est permis de prendre le pinceau pour attacher à la toile une idée frivole, qu'on peut créer en un instant et effacer d'un souffle, il n'en est pas ainsi du ciseau, qui, déposant la pensée sur une matière dure et rebelle et d'une éternelle durée, doit avoir fait son choix original et peu commun. La sculpture suppose un enthousiasme plus opiniâtre et plus profond. C'est une muse violente, mais silencieuse et sévère. »

Tout art a ses règles, sa dose de vérité, sa dose de poésie. Quelle dose de vérité faut-il admettre dans la sculpture? Grande question! dirons-nous avec Stendhal. Quoi qu'il en soit, si le beau est la *splendeur du vrai,* nous pensons que la sculpture ne peut être traitée ni com-

prise que telle que la traitaient, que la comprenaient Phidias et Praxitèle : l'*idéal* comme but, la nature *choisie et concentrée* comme moyen. On a



TROPHÉES D'ARMES DU TOMBEAU DE GASTON DE FOIX. (Château de Castellazzo.)

dit avec raison : « La réalité interprétée par le génie pour conquérir l'immortalité doit perdre tout ce qui la dépare et gagner tout ce qui lui manque. Une bien triste illusion est celle de croire qu'en jetant l'art de la sculpture dans les bas-fonds du monde réel, on la fera plus populaire.

Vous calomniez le vrai peuple qui plus que vous ne pensez a le sentiment de l'idéal. L'artiste tout capable qu'il soit, toute habileté de main qu'il possède, mais qui contraint la puissance de son intelligence à imiter, non pas ce qu'il y a de plus universel et de caractéristique dans la nature, mais les accidents fortuits et jusqu'à ses difformités, ne pourra compter que sur l'avenir des *chignons* ou des *crinolines* et autres excentricités de la mode, — marchandises, articles de *pornocratie*, dirait Proudhon. — » Ces mots, que Piero Selvatico burinait de sa plume d'acier dans une revue italienne en sortant de l'atelier de Dupré à Florence, mériteraient d'être gravés en caractères d'airain sur la porte de toutes les académies et crayonnés sur les murs de chaque atelier de sculpture en Lombardie.

Il est encore fait mention du Bambaja dans plusieurs écrivains du xvi[e] siècle [1]. D'abord son contemporain, presque son compatriote, Cesare Cesariano, dans son commentaire à Vitruve [2], puis Giorgio Vasari dans la vie de Vittore Carpaccio, dans celle de Baccio da Montelupo, aussi bien que dans celle de Girolamo da Carpi. Parmi les Milanais du xvi[e] siècle, Paolo Lomazzo n'est pas cette fois très-exact dans ce qu'il nous en dit; il qualifie le monument de Gaston : « *le battaglie di monsù Lotrecco* » [3]. Vasari seul, quoique l'œuvre ne soit pas florentine, en parle avec un grand enthousiasme. Mais il faut particulièrement consulter M. Robinson dans son ouvrage sur le South Kensington Museum.

Parmi les reproductions des fragments du monument gastonien

1. Paolo Moriggia mérite une mention parmi les écrivains du xvi[e] siècle; et parmi des plus modernes, nous citerons Piacenza et Rosmini : le premier dans ses *Additions* à Baldinucci, le second dans son *Histoire de Milan*. Dans son *Abecedario*, P.-J. Mariette a dit quelques mots peu exacts sur Agostino; aussi l'annotateur en avertit le lecteur.

2. *Di L. Vitruvio Pollione de Architettura libri due, tradotti da Latino in vulgare affigurati da Cesare Cesariano cittadino Mediolanense, professore di architettura*, etc. *Impressa nel' amena et dilectevole città de Como per magistro Gotardo da Ponte, cittadino Milanese, nel anno di N. S. G. Cristo 1521, 23 mensis Julii, regnante, Christianissimo Re di Francia, Francisco Duca di Milano*, in-folio, etc. Livre rempli de notices sur les arts et les artistes milanais, écrit en langue *fidentiana* ou pédantesque et orné de fort belles gravures sur bois. On est fort étonné de voir un tel livre imprimé avec un si grand luxe typographique dans une aussi petite ville que Côme.

3. Paolo Lomazzo, dans son *Trattato dell' arte de pittura*, Milano, Gottardo Pontio l'anno 1584, in-4°, prétend que *Benedetto Pavese* est un nouveau sculpteur à joindre à tous ceux qui aidèrent le Busti dans ce monument; il serait même l'auteur des bas-reliefs représentant les Batailles : « Benedetto Pavese che scolpi le battaglie di monsù Lotrecco alla sua sepoltura di basso rilevo in Santa-Marta di Milano ad *Agosto Cerebaglio* », c'est-à-dire à *Agostino Busti*, appelé ici encore avec un nouveau surnom.

possédés par ce Musée, on trouvera à la page 171 un fac-simile réduit du dessin du sarcophage, tel que le Bambaja l'avait d'abord imaginé. A la vente Woodburn ce dessin était attribué à Léonard, mais M. Robinson, le voyant plus tard chez M. Christie, comprit aisément qu'il s'agissait de Bambaja. Une visite qu'il fit peu après dans cette ville confirma pleinement sa première supposition. La reproduction donnée ici a été faite d'après une photographie du dessin.

A l'époque du voyage en Italie du spirituel et toujours moqueur, président Charles De Brosses, ces reliques étaient toujours à Sainte-Marthe : ce qui lui inspira l'une de ses pointes de gaillardise, dans ces singulières paroles à propos de la belle figure de Gaston couché sur la pierre tombale [1]. « C'est le plus joli capitaine qu'on puisse voir; aussi

1. Dans cette statue Busti s'est surpassé; il abandonne ses habitudes minutieuses et ne recherche que la beauté idéale, qu'il atteint dans le galbe de la figure de ce beau jeune homme. « Doctus et operosus » on peut dire ici d'Agostino, comme l'a dit Ovide de Myron; et vraiment Paolo Lomazzo cette fois a bien raison de lui consacrer ces vers :

Alzar Tullio Lombardo e Agostin Busto
Con Giovanni e Cristoforo Romano
La scoltura a tal colmo entro Milano
Che poi diede di se mirabil gusto.

De Grotteschi (libro primo), etc., Milano, Gottardo Pontio, l'anno 1587. In-4°, page 198.

Ce Gaston de Foix a été un capitaine bien heureux, car, au bout du compte, il n'a eu le temps de rien faire de bien grand et il a pu arriver à une grande renommée. « Non pas l'effigie de Mars, mais Mars lui-même, » a-t-on dit avec quelque exagération. Il est mort jeune, c'est vrai, loin de sa patrie et des siens, mais il est mort glorieusement sur le champ de bataille, au milieu de tout un peuple d'hommes de lettres et d'artistes qui l'ont chanté, glorifié. Un roi, et les rois non envieux sont rares, lui élève un mausolée magnifique; un sculpteur de génie, aux mains dédaléennes, le dessine et l'exécute en partie; et si le temps et la politique, plus barbare souvent que les Vandales, le mutile et l'éparpille un peu partout, des plumes savantes et habiles, Cicognara, Bossi, Mongeri, Perkins, Robinson, le restaurent, le rhabillent et le relèvent : que peut-il demander de plus? Un peintre aussi, Girolamo da Cotignola, l'a peint d'après nature après sa mort. Il serait très-curieux de comparer ce portrait avec la statue de Busti. Voir dans Brantôme le récit de sa mort glorieuse à Ravenne. Quarante-six ans après on a érigé sur place une colonne par les soins du légat P. Donat Cesi, évêque de Narni. On a de la peine à lire les inscriptions latines qui la couvrent; la suivante est intraduisible : « Hac petra Petrus donat Donatus Iberos Gallosque hic caesos Caesus hæc memorans. » Il y a dans le *Magasin pittoresque* un article de M. Jules Quicherat sur cette colonne. — *Aut cum hoc aut in hoc* était la devise du marquis de Pescara. Elle se trouve sculptée sur des boucliers dans les *trophées*. C'est Pietro Gravina qui la lui avait composée. D'après Paul Jove l'ancienne devise, ou emblème de la maison de Foix, était une *vache rouge avec des grelots;* on s'est donc trompé en donnant à Gaston celle de Pescara.



les bonnes religieuses, en rebâtissant leur maison, ont eu grand soin de conserver sa figure pour s'entretenir dans de bonnes pensées. » C'est là tout ce que cette figure lui inspira; et pourtant De Brosses comptait parmi ses aïeux de vaillants soldats qui avaient fait les guerres d'Italie avec Charles VIII, Louis XII et François Ier.

Una pura colomba
Nel conversar paria!

dit Diomède da Po. Il compare Gaston à une pure colombe, tandis qu'Andrea Prato le juge tout autrement : « Era di mediocre statura, di volto rotondo et formato, ma pallido... era d'animo alto ed elevato, ma *saturnio*[1], sdegnoso ed alquanto nella luxuria versevole. » La statue sculptée par Busti a un pied et plusieurs doigts des mains brisés, mais on n'y fait pas attention tellement on est confondu par la beauté de l'ensemble. Malgré les paroles de Torre et des historiens qui l'ont copié, cette statue est la preuve de fait que l'œuvre entière n'a jamais été terminée, car un détail très-important, la croix de Saint-Michel qui pend à son cou n'est qu'ébauchée seulement. L'épée qu'il tient, quoique brisée, reste une merveille de ciselure[2]. Dans cette grande épée on a cru reconnaître la copie de celle de Jules II; mais empressons-nous de constater qu'aucun document authentique ne vient à l'appui de cette tradition, très-enracinée.

1. *Saturnio :* expression astrologique signifiant *malheureux,* ou bien aussi *portant malheur.* Voy. Cornel. Agrippa, cap. LII, *De occulta philosophia.* »

2. Aux auteurs italiens qui parlent d'Agostino, il faut ajouter *Piacenza* (t. III, p. 216) et parmi les Français, l'auteur de l'*Histoire de la Ligue de Cambrai,* (tome II, c. III, page 85 et suiv.). Mort en 1548, âgé de soixante-cinq ans, Agostino était donc né en 1483. On a son extrait mortuaire dans le document suivant retrouvé depuis peu : « P. Verna P. S. Mariæ Secretæ. Die Lunæ 11 juin 1548 Magr Augustinus de Busto. anò 65 decessit ex paralesi cum febbre continua in 14a, non suspecto judicio Dei. Jo. Luca de la Cruce ».

Voir la planche LXXVIII dans l'Atlas qui accompagne l'ouvrage de Cicognara. A. J. Rio, dans le second volume de l'*Art chrétien,* consacre quelques mots à la mémoire de Gaston ainsi qu'à celle de Busti. La date qu'il donne de 1515 pour le commencement des travaux du monument, on peut l'admettre, mais celle de 1522 pour la fin n'est pas acceptable, maintenant que nous savons d'une façon certaine qu'il n'a jamais été terminé.

On comprendra aisément qu'il nous serait bien difficile de partager l'espoir qu'il avait de voir recouvrer par le gouvernement français, par voie diplomatique ou autre, les débris de ce monument qui a pour nous une valeur historique et artistique bien plus grande que pour le public français. En ce sens, nous regrettons moins sa dispersion actuelle en des mains différentes.

Bossi visita Castellazzo accompagnant Canova, et dans son écrit il nous fait connaître l'opinion du célèbre sculpteur sur le mérite du Bam-



TROPHÉES D'ARMES DU TOMBEAU DE GASTON DE FOIX (Château de Castellazzo.)

baja. Mais nous nous défions du jugement qu'il en a donné, car il est chose notoire qu'il ne voyait que par les Grecs : seulement d'après la façon dont il interprète ce sentiment dans ses propres ouvrages, on pourrait croire que son style grec il ne le voyait toujours qu'à travers les

lunettes de Winckelmann. Il se croyait fils de Praxitèle et de Phidias, il n'en était que l'écolâtre. Il a dit pourtant une chose très-juste en affirmant que de telles œuvres ne sont plus possibles aujourd'hui : la la science et la pratique ne suffisant pas, il faudrait revenir à l'ancienne discipline.

L'*ironiste* Stendhal (Henri Beyle) est aussi un visiteur de Castellazzo; mais il parle cette fois un peu de tout en dehors des objets d'art que le château renferme. Tout en rendant justice à sa verve humoristique, nous ne regretterons pas trop son silence. A un critique d'art qui peut comparer le *Sposalizio de Raphaël* au *Tancredi* de Rossini, qualifier la Chartreuse de Pavie de *bonbonnière de marbre*, et préférer la cour du palais du Brera à celle du Louvre, on ne peut reconnaître qu'une compétence approximative. En 1869, M. Louis Viardot donna, dans la *Bibliothèque des Merveilles*, un volume sur la sculpture ancienne et moderne qui n'ajoutera rien, nous regrettons de le dire, à sa réputation de connaisseur et d'écrivain d'art; un livre écrit à la hâte et où les lacunes sont trop regrettables. L'école milanaise en particulier est oubliée sans raison et sans justice. Cela est d'autant plus singulier qu'il donne comme un chef-d'œuvre une très-médiocre statue de Marco d'Agrate (le trop célèbre *Écorché*, le *Saint Barthélemy* de la cathédrale de Milan), tour de force sans style et sans goût fait plutôt pour étonner le vulgaire par l'apparence d'un réalisme repoussant, que par des qualités solides. C'est le seul sculpteur milanais que mentionne M. Viardot, sans dire le peu qu'on en sait.

Sur Marco d'Agrate, qui signa peu modestement sa statue : — *Non me Praxiteles sed Marcus finxit Agrates*, — nous savons qu'il était de la famille des *Ferreri* ou *Ferrari d'Agrate* (Gradi, Grate, Gratum, Agratum, Agranus, Acriatum, etc.), village à quatre lieues à l'est de Milan, où ce prénom de *Ferrari* est encore très-commun. Il a été loué par Vasari dans les vies de Benvenuto da Garofolo et Girolamo da Carpi, où il est appelé « *Marco de Gradi assai pratico scultore* ». Il y a d'autres ouvrages de lui à la cathédrale et à la Chartreuse. Né vers l'année 1465 il florissait encore en 1510, et l'on ne trouve plus de mention de lui après 1528. Lattuada en parle, mais surtout François Cicereio ou Ciceri dans ses épîtres illustrées par Pompeo Casati.

Dans ses « Voyages historiques et littéraires en Italie », l'ancien bibliothécaire du palais de Versailles et de Trianon, M. Valery, nous entretient d'une visite qu'il a faite aussi à *Castellazzo d'Arconate*. Ce livre, qu'on consulte encore avec avantage, bien qu'il fourmille d'inexactitudes nombreuses, après avoir entretenu son lecteur sur l'ameublement, la prétendue statue de Pompée qu'il restitue d'après Bossi à Tibère, donne



BAS-RELIEF DU MONUMENT DE JEAN GALEAS VISCONTI, ATTRIBUÉ AU BAMBAJA. (Chartreuse de Pavie.)

quelques explications sur les mutilations des restes du monument de Gaston, mais elles sont prises dans un livre sans critique, dans un ouvrage que nous décrivons dans la note[1].

Après tout cela, Agostino Busti, dit le Bambaja, est bien supérieur en mérite à ce prétendu *Bramante Sacchi*, ou *Sacca*, qu'on suppose avoir sculpté la porte du palais Stanga San-Secondo de Crémone[2], dont on parle tant, et qu'on nous a enlevé au grand regret de tous ceux qui ressentent encore quelques restes de tendresse, non-seulement pour les objets d'art depuis des siècles exposés à la vue des passants dans nos rues, mais aussi, ce qui est bien plus important, pour la dignité nationale. Car c'est une honte qu'on démolisse ainsi les maisons pour en vendre les pierres numérotées à l'étranger. Ce mépris du passé est une nouvelle barbarie, et ce mauvais sentiment n'est que la conséquence logique, naturelle, de l'individualisme féroce tout particulier à notre époque, où nous voyons les conseils municipaux gaspillant les millions pour des constructions grotesques et parfaitement inutiles, et refusant les fonds nécessaires pour sauver de la ruine ou de l'avilissement les monuments historiques. *Non gratis constat libertas !*

Il y a pourtant un bon côté à cette vilaine médaille. La Porte de Crémone, maintenant au Louvre, — ce qui nous console en partie de sa perte, — viendra peut-être dessiller bien des yeux et convaincre les incrédules, surtout parmi les écrivains d'art, en leur prouvant que beau-

1. V. le Manuel de Brunet : *Dalré* (Marc-Antoine). « Maisons de plaisance de l'état de Milan gravées par Dalré avec une explication italienne et française, etc., in-folio. Milan, 1727 ». On a donné un tirage à part, avec les mêmes gravures en taille-douce, de cette partie de l'ouvrage touchant le manoir de Castellazzo. Une description poétique l'accompagne et c'est l'œuvre d'un abbé de Lucques, Domenico Felice Leonardi, qui, en sa qualité de membre de l'Académie romaine de l'*Arcadia,* se masque sous le nom pastoral de *Ildosio Fulvetico.* Ce sont de pauvres vers, la rime n'est pas riche, mais pourtant on peut y puiser quelques notices assez curieuses sur la famille Arconati et sur le châtea .

La statue colossale de Tibère est habilement restaurée. On prétend, dans une note, qu'elle fût autrefois au Capitole et qu'un ancêtre du comte Joseph Marie parvint à l'enlever à grands frais. Dans un sonnet, qui n'est pas le plus mal tourné, notre poëte berger voudrait nous insinuer que cette statue, crue alors un Pompée, est la même que celle devant laquelle César aurait été assassiné. Mais c'est un berger d'Arcadie qui nous le dit, et il faut lui pardonner son innocence.

2. On connaît de cette époque un *Paolo,* un *Tommaso,* et un *Imerio Sacchi.* Il en est mention notamment aux archives Sommi Pircenardi de Crémone. Il n'y a que Cicognara qui mentionne ce *Bramante Sacchi,* et encore il tient cela d'une source peu sûre : les manuscrits du chanoine Dragoni, un Crémonais bien connu pour ses nombreuses bévues en fait d'histoire.

coup de monuments anonymes de la Renaissance, qu'on veut absolument donner à des artistes français, ne sont très-probablement que l'œuvre d'italiens, lombards surtout, venus en France à la suite de Charles VIII, Louis XII et François Ier. Nous admettrons avec Émeric David que « l'ancienne filiation des statuaires français très-habiles n'a jamais été interrompue au xve ni au xvie siècles », pourvu qu'on admette aussi que « la venue des maîtres italiens en France constitue un épisode véritable dans l'histoire de l'art français ». Seulement cet épisode a commencé plus tôt et duré beaucoup plus tard qu'on est en général disposé à le croire.

Un premier symptôme de réaction se trahit ici même dans le remarquable travail de M. Anatole de Montaiglon sur la *Famille des Juste en France*. Nous voici déjà bien loin d'Émeric David[1], de Lenoir, de l'abbé de Marolles, de Duseigneur, de l'abbé Chevalier et de bien d'autres encore, qu'en vue de leur évidente bonne foi, nous nous garderons bien d'accuser de *chauvinisme*[2].

Notre intention n'est pas de donner ici une biographie de Busti, ni une monographie de ses ouvrages. Nous citerons seulement d'autres travaux à Milan ; le Monument de Lancino Curzio (un poëte de la cour de Louis le More), avec les trois Grâces (mutilées) au musée du Brera, si singulièrement décrites par le président de Brosses ; dans la cathédrale, le grand bas-relief de la *Présentation au temple de la Vierge;* à Saint-François, le Monument des Biragues, maintenant aux îles Borromées avec le monument du comte Jean Borromée, et encore à la cathédrale le tombeau du cardinal Marino Caracciolo mort en 1338. Un mérite qu'on ne saurait refuser à Busti sans injustice est celui d'avoir su rendre dociles aux travaux les plus délicats les marbres de nos carrières de la *Candoglia,* durs, cassants, et ainsi nommés à cause de leur *candeur;* c'est un carbonate de chaux, mêlé à des nœuds de quartz et granulé de fer.

On attribue encore au Bambaja le magnifique bas-relief du tombeau de Jean Galeas Visconti, à la Chartreuse de Pavie, que nous reproduisons ici, et qui dans son mouvement tumultueux et touffu de lignes nous semble rappeler le maniérisme exubérant de l'auteur du tombeau de Gaston de Foix.

G. D'ADDA.

1. « Les manuscrits que Louis XII enleva à l'Italie développèrent en France le goût de l'antiquité et ouvrirent des perspectives nouvelles à l'activité de nos savants comme à l'imagination de nos artistes. » Ces mots sont de M. Léopold Delisle.

2. Nous laissons à notre collaborateur et excellent ami, M. le marquis d'Adda, la responsabilité de son opinion, qui, sur ce point, nous semble trop méconnaître l'originalité persistante de notre vieille école de sculpture à travers l'influence italienne du xvie siècle. (N. D. L. R.)



FRANCISCO GOYA

(3e ET DERNIER ARTICLE)



OYA était enfin nommé *pintor del Rey*, le 29 juin 1786, avec quinze mille réaux d'appointements. Aussitôt l'heureux artiste annonce cette bonne nouvelle à son ami Zapater par une lettre où déborde ce ton d'ironique bonhomie qui est le propre de sa tournure d'esprit. Après s'être étendu plaisamment sur le récit d'une récente culbute de voiture dont il ne s'est tiré qu'avec une forte foulure à la jambe, — Goya essayait ce jour-là, pour faire honneur à sa nouvelle fortune, un diable de cheval *gitano*, attelé à un bijou de *birlocho*, manière de cabriolet à deux roues, haut perché, verni, doré, pimpant au possible « *et comme on n'en comptait encore pas plus de trois dans Madrid* », — l'artiste termine son amusante épître par quelques réflexions qui sont autant de traits de caractère.

« Je m'étais pourtant arrangé, — écrit-il à son ami en maudissant la malencontreuse foulure qui l'empêche de peindre, — je m'étais pourtant arrangé un train de vie vraiment bien entendu. Je ne faisais antichambre nulle part et pour personne au monde. Quiconque avait à faire de moi me devait chercher, et, au cas qu'on me joignît, j'agissais de façon à me laisser toujours prier un peu. Je n'avais garde non plus d'accepter d'emblée aucune commande, sauf lorsqu'il s'en allait de plaire à quelque personnage de marque ou que je croyais devoir me rendre à la pressante sollicitation d'un ami. Eh bien, plus je m'appliquais à me faire inabordable, plus on me recherchait (et chaque jour cela ne fait que croître et embellir), aussi suis-je pressé à ce point que je ne sais à cette heure où donner de la tête, et surtout comment

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 506, et t. XIII, p. 336.

satisfaire à tant d'engagements acceptés. » (Lettre du 1er août 1786.)

Goya est tout entier dans ces lignes : indépendant, fier avec une pointe de sauvagerie et avec cela d'une habileté qui va parfois jusqu'à friser le savoir-faire : au demeurant il est pleinement conscient de sa valeur et il ne craint pas d'en manifester naïvement l'aplomb. Ce qu'il conte au surplus à son ami Zapater des obsessions dont il est l'objet est l'exacte vérité : on le persécute, on assiége sa porte, on prend à l'assaut son atelier, et pour obtenir de lui un tableau, un portrait, il n'est sorte de moyen de succès ou d'influence qu'on ne mette en œuvre. Goya était alors véritablement devenu l'enfant gâté du public. Et on le vit bien tout de suite après la mort de Charles III. Dès son avénement, Charles IV appelait Goya à la charge enviée de *Peintre de la Chambre*, qui donnait à l'artiste un rang à la cour et ses grandes entrées au palais; le 30 avril 1789, il allait prêter serment, dans sa nouvelle qualité, à la résidence d'Aranjuez.

Contrainte, pendant la fin du règne du sévère et dévot Charles III, de garder dans ses mœurs des dehors de vertu et d'apparente austérité, la nouvelle cour jettera bien vite ce masque hypocrite qui lui pèse. Avec la reine Maria-Luisa, et grâce à l'épaisse débonnaireté de Charles IV qui passe sa vie à chasser et ne soupçonne rien des désordres de son entourage, la licence, le scandale et les plaisirs effrénés vont s'étaler désormais au grand jour. L'époque de la haute et subite faveur de Manuel Godoï commence.

Dans ce nouveau milieu d'intrigues politiques et galantes, Goya fut bientôt à l'aise. Ces élégantes corruptions ne l'effrayent guère; son fin regard d'observateur y trouve trop bien son compte. Il a conçu la pensée de ses *Caprices* et déjà les nobles modèles, les brillants acteurs posent devant l'artiste. Pour lui, les temps de lutte et d'épreuves ont cessé et fait place au triomphe. Redouté des courtisans pour la causticité de ses propos, presque fameux par quelques aventures amoureuses, batailleur et brave du reste à ne reculer devant aucun défi, chéri du roi qui le comble de gâteries, choyé par la reine qui aime ses vertes reparties, caressé par le puissant favori qui, tranchant du Mécène, l'accable de commandes, Goya domine alors de toute son originalité les médiocrités jalouses qui ont tenté de lui faire obstacle.

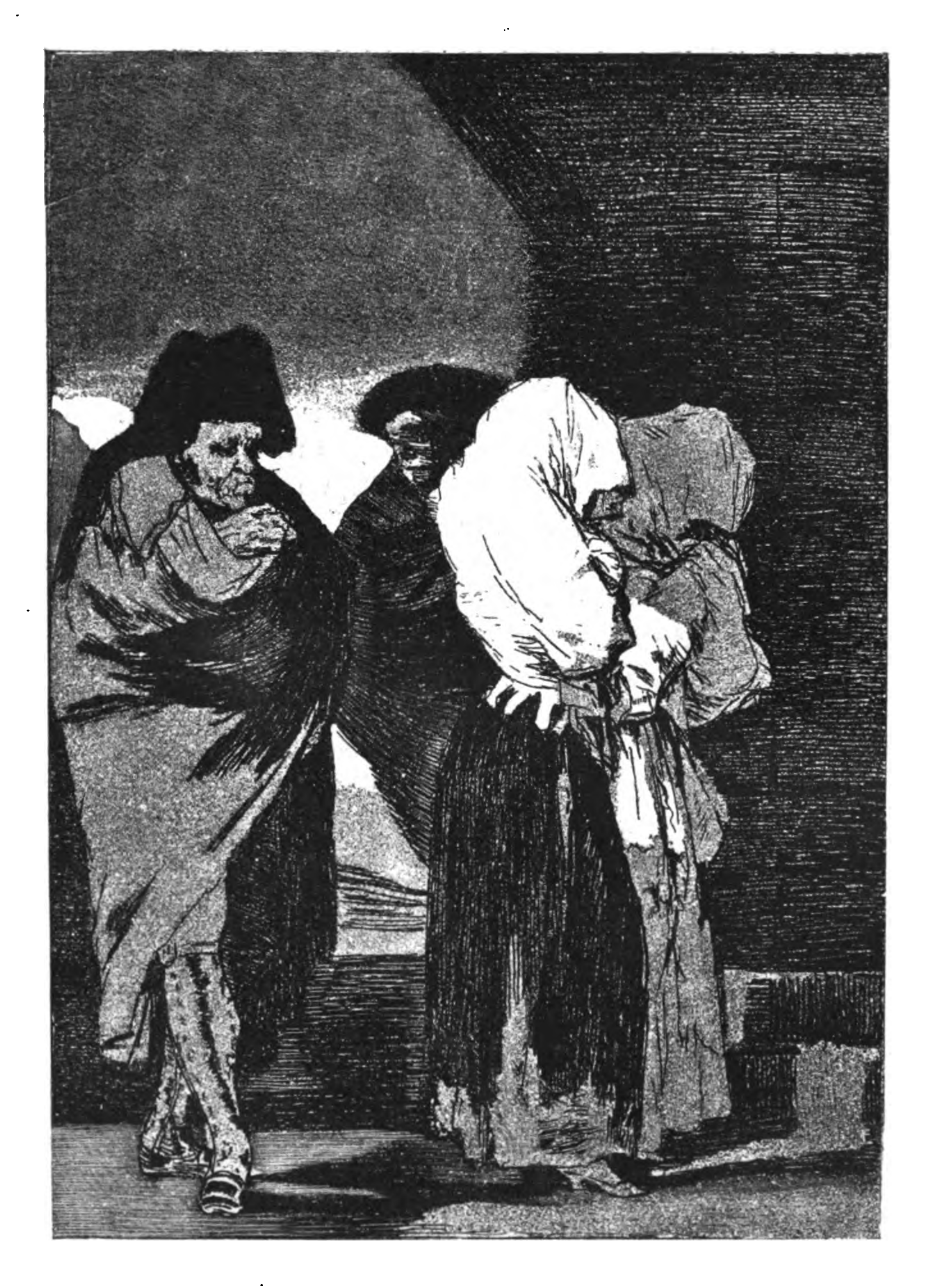
Dans le monde, l'homme a du reste autant de succès que l'artiste. Familier des salons des duchesses d'Albe et de Benavente qui disputaient à Maria-Luisa le sceptre de la mode et des plaisirs, Goya s'intéresse à leurs rivalités et épouse leurs querelles. Il prend d'abord parti pour l'une, puis revient à l'autre, et finalement se fait le champion avoué de

la belle duchesse d'Albe, alors en lutte ouverte avec la reine elle-même. L'artiste, dont la verve mordante n'épargne déjà plus personne, crible de ses sarcasmes les ennemis de sa chère duchesse jusqu'au jour où, sur l'ordre de Maria-Luisa offensée, elle, exilée de la cour, et lui, en congé de santé obtenu pour deux mois, durent prendre la route de l'Andalousie et de San-Lucar-de-Barrameda où la duchesse possédait un palais [1].

C'est au retour de ce charmant exil à Cythère qui se prolongea, on n'aura pas de peine à le croire, bien au delà des deux mois régulièrement accordés par l'ordre royal que Goya peignit ses plus beaux portraits de la duchesse et fit paraître les premières planches de ses *Caprices*.

Il y avait bien trois ou quatre années que Goya préparait ces soixante-dix-neuf compositions, gravées à l'eau-forte et relevées ou repiquées d'aqua-tinte, où il se révèle sous un aspect si profondément original. Avant 1796, quelques pièces s'étaient égarées déjà dans les mains de spirituels amis et de connaisseurs émérites, et elles avaient, dans ce cercle étroit, mais indiscret, obtenu un retentissement, un succès de scandale où les audaces du moraliste et du penseur, où les piquantes railleries du caricaturiste avaient sans doute plus de part que le talent du graveur. C'est que Goya dans ces compositions, sans précédent dans l'école, comme dans l'histoire de l'art, s'en prenait à tout et à tous. A côté de scènes de mœurs ironiquement interprétées, d'allusions railleuses à des superstitions populaires, à côté de rêves étranges et de visions fatidiques de l'avenir, d'amères et mordantes critiques de l'aristocratie, des ministres et de toutes les institutions sociales, des attaques d'une profondeur et d'une vigueur inouïes contre la royauté, la religion et ses dogmes, d'impitoyables satires contre l'Inquisition et principalement contre les ordres monastiques, remplissent cette œuvre singulière à tant de titres et toujours de la plus audacieuse portée sous son apparente fantaisie. Ce ne fut guère que de 1796 à 1797 que les *Caprices*, réunis en série, affrontèrent les dangereux honneurs d'une publicité régulière. Un moment l'Inquisition s'en préoccupa, mais Goya para habilement le coup en offrant ses planches gravées au roi qui, d'accord avec le Prince de la Paix, les acquit sur-le-champ pour la Chalcographie Royale en même temps qu'un assez grand nombre d'épreuves tirées par l'artiste lui-même (1803).

1. L'ordre royal accordant le congé à l'artiste pour raison de santé est daté de janvier 1793. Au retour de ce voyage, Goya, légèrement atteint de surdité dès sa jeunesse, était devenu complétement sourd. A partir de cette époque, ses amis ne purent guère plus converser avec lui que par signes.



PAUVRETTES! »

(Fac-simile d'une eau-forte de Goya extraite des *Caprices*.)

Nous avons indiqué, dans notre *Essai de Catalogue*[1], quelles interprétations il convenait de donner aux sujets traités dans les *Caprices;* nous n'avons donc pas à y revenir, mais l'œuvre du graveur vaut qu'on y insiste et mérite plus de critique.

Goya est le premier artiste espagnol qui se soit avisé de se servir de l'aqua-tinte : il dut, pour se rendre maître de ce procédé assez ingrat, tâtonner quelque peu, et il l'étudia, croyons-nous, dans les productions de nos graveurs de la fin du XVIIIe siècle, plus particulièrement dans quelques petites pièces de Debucourt. Mais il ne faudrait pas conclure de ce rapprochement qu'il existe entre Goya et nos aimables petits maîtres une analogie autre que celle du procédé matériel ; Goya ne doit qu'à lui-même cette haute saveur espagnole, cette largeur et cette profondeur dans l'effet qui font que les *Caprices* ne ressemblent à rien de connu. C'est en peintre et en coloriste que Goya a compris l'eau-forte. Rien de plus franc, de plus libre et, en apparence, de plus spontané que sa manière. Sa pointe facile et légère accuse d'abord le trait qui donne le relief, le modelé, la vigueur à ses groupes et en détache les personnages; puis vient l'aqua-tinte, la couleur, parfois on ne peut plus habilement étendue, parfois aussi naïvement inexpériente, qui couvre les fonds, donne la localité, la profondeur, la lumière, et fixe vigoureusement l'effet. Ce qu'il faut admirer surtout dans ces planches, c'est la science du clair-obscur, c'est l'intelligente dégradation des teintes et, plus encore, cette sobriété d'artifices, cette entente du sacrifice qui font, de parti pris, négliger à l'artiste les détails secondaires, l'accessoire, le fonds même, pour que l'effet cherché acquière justement toute son intensité, toute sa valeur. Sous son dessin nerveux, plein d'accent et toujours pittoresque tout vibre et se mouvemente. Quelques égratignures de pointe, une tache noire, une lumière obtenue d'un blanc spirituellement réservé, et c'en est assez pour que ses figures vivent, pour que ses physionomies, ses types s'accusent et se gravent puissamment dans la mémoire.

En tant que graveur, Goya n'a cependant pas dit son dernier mot dans les *Caprices;* nous avons pris soin dans notre *Essai de Catalogue* d'indiquer spécialement quelques pièces détachées, par exemple : le *Supplicié*, les *Prisonniers* et le *Colosse*, traitées soit à l'eau-forte pure, soit à l'eau-forte mêlée d'aqua-tinte, ainsi que quelques planches des *Malheurs de la guerre*, comme des morceaux dignes d'être comparés avec ce que Rembrandt lui-même a créé de plus coloré et de plus

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXII et suivants.



« ILS S'EN VONT DÉPLUMÉS ».

(Fac-simile d'une eau-forte de Goya extraite des *Caprices*.)

pénétrant. Certes, Goya n'est pas Rembrandt, mais il mérite une place, et la première, à côté du grand Hollandais.

L'année 1798 fut marquée pour Goya par un ouvrage considérable et qui est resté dans son œuvre décorative une page hors ligne en même temps que sa création la plus personnelle. Le roi l'avait chargé de décorer à fresque la gracieuse petite chapelle de San-Antonio de la Florida, nouvellement achevée. Il y avait à peindre une vaste coupole, plusieurs petites voûtes, des tympans, des arcs. En trois mois, Goya exécuta tout cet ensemble. Le sujet choisi était celui-ci : *Saint Antoine de Padoue ressuscitant un mort pour lui faire révéler le nom de son meurtrier*. Le saint est debout sur une hauteur. Il a évoqué le mort, dressé devant lui et qui déjà joint les mains et va parler. A droite et à gauche de ce groupe principal, qui, du reste, domine nettement la composition et s'impose bien au regard, la foule, une foule pittoresque et vivante, fourmille et s'agite dans les attitudes les plus diverses. Autour de la coupole, Goya a imaginé de figurer un balcon sur lequel s'appuient les assistants et qu'enjambent audacieusement deux enfants. Toute cette scène est très-réussie : les colorations en sont claires, largement et sobrement comprises et du plus charmant effet décoratif. Rompant, cette fois, absolument avec les traditions de l'art académique, Goya n'a obéi dans cette création qu'à son goût de naturalisme. Loin même de se préoccuper dans ses costumes ou dans le choix de ses types de la vérité locale ou historique, il s'est au contraire complu à moderniser ses personnages. Ses femmes sont de véritables *manolas*, voilées de la mantille blanche ou noire ; ses hommes, des gens du peuple, des passants, les premiers venus, audacieusement mêlés de quelques *majos* fièrement drapés dans leurs *mantas* aux couleurs bigarrées.

Dans les retombées des voûtes, il peignit des chérubins, de sveltes archanges, soulevant ou retenant des draperies, et il dota ces célestes créatures de charmes féminins et de grâces charnelles qui rappellent un peu trop les séductions de la terre. Une tradition constante, mais évidemment absurde, veut même que l'artiste ait pris ses plus beaux modèles parmi les dames de la cour, ce dont Charles IV se serait montré fort offusqué le jour où Goya découvrit ses fresques. Mais, loin qu'il en ait été ainsi et que les hardiesses de naturalisme de Goya lui aient nui dans la faveur royale, il était nommé, le 31 octobre 1799, premier peintre du roi, avec cinquante mille réaux de traitement et la promesse d'un logement gratuit aussitôt après la mort de Maella, son collègue. Goya avait alors cinquante-trois ans ; l'âge n'avait point altéré cette vigoureuse organisation, car une transformation va se produire



F. GOYA DEL. H.B. MAURA AQUA-FORTI SCULP.

Dª GUMERSINDA GOICOECHEA

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A Salmon.



P. GOYA DEL. H.B. MAURA AQUA-FORTI SCULP.

Dª GUMERSINDA GOICOECHEA

Gazette des Beaux-Arts Imp. A. Salmon

encore dans son talent. Étudier la lumière et le clair-obscur, comme Rembrandt les a compris, en rendre, mais avec son indépendance, son originalité habituelles toutes les manifestations, tel est le nouveau problème que Goya poursuivra désormais.

La *Trahison de Judas*, de la cathédrale de Tolède, page magistrale où le clair-obscur est porté à sa dernière puissance, et la *Communion de saint Joseph Calasanz*, des *Escuelas pias*, à Madrid, dont M. Paul de Saint-Victor possède une superbe esquisse, sont, avec quelques-unes des peintures très-librement traitées dont il décora les murs de sa *quinta*, les éclatants témoignages de cette dernière évolution d'un génie fait surtout de volonté, d'appétit de savoir, et d'audace à tout oser. « A Tolède, dit Théophile Gautier, dans une des salles capitulaires, nous avons vu un tableau de Goya représentant Jésus livré par Judas, effet de nuit que n'eût pas désavoué Rembrandt, à qui je l'eusse attribué d'abord, si un chanoine ne m'eût fait voir la signature du peintre émérite de Charles IV. »

Cette même recherche des larges effets rembranesques se retrouve dans les plus belles eaux-fortes de l'artiste. Toutes les suites qu'il entreprit successivement, comme la *Tauromachie*, les *Malheurs de la guerre* et les *Proverbes*, comme les *Prisonniers*, le *Colosse* et les *Paysages fantastiques* attestent évidemment une longue étude des chefs-d'œuvre et de la manière du grand maître de l'eau-forte.

Nous touchons à l'époque tourmentée qui s'étend de 1803 à 1814, de la révolte du palais d'Aranjuez, jusqu'au retour en Espagne de Ferdinand VII; on sait quelles intrigues amenèrent l'abdication de Charles IV, par quel enchaînement de circonstances, Napoléon envahit l'Espagne, plaça son frère Joseph sur le trône des Bourbons, et à la suite de quelles luttes sanglantes celui-ci en fut renversé.

Retiré dans sa *quinta* des bords du Manzanarès, presque isolé par sa surdité, et tout entier adonné à ses travaux artistiques, Goya ne joua aucun rôle actif dans les douloureux événements qui bouleversaient sa malheureuse patrie. Était-il, comme on l'a prétendu, un *afrancesado*, un partisan de l'invasion française et du roi *intrus?* De ce qu'il s'était efforcé, comme tant d'autres de ses illustres amis, comme Jovellanos, comme Olavide, comme Moratin, de propager en Espagne les généreuses idées de justice, d'égalité et d'affranchissement que la France de 89 et son école philosophique du XVIIIe siècle avaient semées dans toute l'Europe, en faut-il conclure que ses sympathies étaient nécessairement acquises aux auteurs d'une guerre injuste? Les *Malheurs de la guerre*, ces lamentables commentaires de la guerre d'invasion où se déroulent

les exécutions sommaires, les vengeances féroces, les incendies, les pillages, les viols, la disette et la peste témoigneraient hautement, au besoin, contre cette prétendue absence de patriotisme. Mais, au-dessus de ce patriotisme d'ailleurs très-légitime et qui ne saurait être méconnu, un sentiment plus élevé et bien profondément humain se dégage nettement de ces sinistres pages. Ce que hait Goya, c'est la guerre, c'est l'iniquité, c'est l'arbitraire, et c'est par-dessus tout la tyrannie et les ambitions qui déchaînent ces maux et les ordonnent. Rien de plus éloquent que cette vengeresse et terrible protestation de l'artiste n'a été formulé contre l'esprit de conquêtes et les luttes barbares de peuple à peuple.

Vers 1814, à l'époque du retour de Ferdinand VII, Goya ajouta aux *Malheurs de la guerre* dix-sept nouvelles planches, les plus audacieuses entre toutes et les plus étranges. Elles sont comme le testament politique et philosophique du vieux libéral, du hardi libre penseur; c'est un dernier et suprême combat qu'il livre pour tout ce qu'il a aimé contre tout ce qu'il a si vigoureusement haï. Quelles colères, quelles ironies contre l'intrigue, contre l'obscurantisme et l'hypocrisie qui étouffent le progrès, enchaînent la liberté et compriment l'expansion de la pensée humaine! Quels déchaînements contre les fourbes, les rois, les prêtres, les magnats, qui s'acharnent à détruire la vérité et la justice!

Tour à tour ces étonnantes créations éclatent en navrants désespoirs ou en délirants enthousiasmes : ici, l'hypocrisie a vaincu et elle a réussi, dans ses souterraines manœuvres, à confisquer le cher bien des peuples! « *Contra el bien general!* » Plus loin, la Vérité agonise — « *Murio la verdad* » — déchirée par une tourbe furieuse; mais elle ressuscitera! — « *Si resusitara!* » Et, cette fois, Goya nous la montre se redressant triomphante au milieu de ses persécuteurs atterrés. Enfin, pour conclusion à cette œuvre où s'agitent tant de pensées profondes et d'aspirations si hautes, Goya improvise cette prophétique et consolante vision : la Liberté majestueuse, sereine, indiquant d'un geste irrésistible à l'humanité, *au vieil homme,* courbé, harassé, flétri par son labeur et ses abrutissantes misères, la radieuse aurore qui se lève, symbole d'une ère où régneront seulement l'amour, la justice et la paix. Et pour légende à ce rêve, Goya écrivit: *Ceci est la vérité!*

Ferdinand VII inaugura son retour en Espagne par une réaction d'une extrême violence. Quiconque était soupçonné d'avoir pris part ou seulement d'avoir applaudi à l'œuvre régénératrice des cortès de Cadix se voyait exilé, déporté ou jeté en prison. La gloire de l'artiste protégea cependant le satiriste. Ferdinand VII, tout en signifiant à Goya qu'il avait mérité « l'exil, et plus que l'exil. le garrot », oublia le passé. Mais,



« TU NE T'ÉCHAPPERAS PAS ».

(Fac-simile d'une eau-forte de Goya extraite des *Caprices*.)

soit que cette mansuétude n'inspirât qu'une faible confiance à l'artiste, soit qu'elle fût insuffisante à détourner de lui les tracasseries et les rancunes des ultras, ou soit encore que le vide opéré dans le cercle de ses plus chères amitiés par les persécutions religieuses et politiques lui rendit le séjour de Madrid insupportable, Goya demanda un congé et vint en France. Après une courte apparition à Paris, il alla se fixer à Bordeaux, au milieu d'une véritable colonie de proscrits. Goya ne savait rester inactif. A Bordeaux, comme à Madrid, il dessina, il grava, il peignit sans cesse. Des sujets de genre, de curieuses miniatures lavées sur des plaques d'ivoire, mais traitées par taches sommaires et presque à la manière de l'aquarelle, des portraits de ses compagnons d'exil et de quelques amis de Bordeaux, entre autres ceux de Moratin, de Don Juan Maguire, de Pio de Molina et de M. J. Galos, datent de cette époque. Goya reprit également les essais de lithographie qu'il avait déjà précédemment tentés à Madrid. Les quatre grandes pièces représentant des *Courses de taureaux*, que Eugène Delacroix admirait tant et qui sont des chefs-d'œuvre de couleur et de mouvement, ont été exécutées, en même temps que le *Portrait de M. Gaulon* et une *Scène de duel*, en l'année 1825. Goya allait atteindre sa quatre-vingtième année!

En 1827, Goya dut refaire le voyage de Madrid pour solliciter une prolongation de son congé. Ferdinand l'accorda en y mettant pour condition qu'avant de quitter de nouveau l'Espagne, Goya se laisserait peindre par Vicente Lopez, alors *pintor de camara*. C'est ce portrait qui figure aujourd'hui au musée de Madrid et dont la *Gazette* a donné une habile et fidèle reproduction à l'eau-forte par M. Lalauze [1].

Cette même année Goya revint à Bordeaux; il y reprit ses chères habitudes. Quoique ses mains tremblassent et qu'il ne vit qu'à l'aide d'une forte loupe, il dessinait et peignait encore. Mais ses forces s'en allaient. Lui-même sentit approcher sa fin. Il fit mander son fils Xavier, demeuré à Madrid et quelques jours après, le 15 avril 1828, il s'éteignait dans les bras de ses amis. Il était âgé de quatre-vingt-deux ans et quinze jours. « Dans la tombe de Goya, dit Théophile Gautier, est enterré l'ancien art espagnol, le monde à jamais disparu des *toreros*, des *majos*, des *manolas*, des contrebandiers, des voleurs, des alguazils et des sorcières, toute la couleur locale de la Péninsule. Il est venu à temps pour recueillir et fixer tout cela. Il a cru ne faire que des *caprices*, il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne, tout en croyant servir les idées et les croyances nouvelles. »

PAUL LEFORT.

1. Ce portrait a été publié dans le numéro de décembre 1875.

LA SALLE DE MICHEL-ANGE

AU LOUVRE

ET SA NOUVELLE INSTALLATION

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

LES BRONZES DE M. HIS DE LA SALLE.



Nous avons dit dans notre précédent article quel titre M. His de la Salle avait acquis à la reconnaissance de tous les amis des arts. Nous croyons savoir que le généreux donateur qui, avec un sentiment de modestie bien rare en ce temps, se considère comme indigne de nos éloges tant qu'il n'aura pas, suivant l'idée qu'il caresse depuis longtemps, complété, en l'amplifiant, ce premier trait de libéralité, nous fournira prochainement l'occasion de lui manifester à nouveau cette reconnaissance. Quoi qu'il en soit, nous renouvelons à M. His de la Salle, au nom des jouissances que ses bronzes exquis nous ont déjà fait éprouver, l'expression de notre profonde gratitude, nous croyant d'ores et déjà fort au-dessous des sentiments que tout acte de cette nature doit inspirer. Nous manquerions aussi à la plus vulgaire équité si nous ne réservions pas une large part de nos remercîments à l'honorable et ferme administrateur de notre Louvre. Il nous est impossible d'oublier que c'est à l'estime réciproque et à la vieille amitié qui lient depuis de longues années M. Reiset et M. His de la Salle, que nous devons en grande partie ces bronzes qui sont maintenant pour nous un si légitime sujet d'orgueil.

Nous donnerons ici la description sommaire des pièces avec leurs dimensions, en résumant ce qu'ont pu nous fournir toutes les indications générales fournies par le possesseur, ainsi que celles consignées par M. Barbet de Jouy dans le supplément de son catalogue, et enfin nos propres recherches.

1. — La Mise au Tombeau, par *Andrea Riccio.* — Bas-relief. H., 0,137 ; L., 0,184. — Du plus beau style héroïque avec ce sentiment pathétique du geste qui est la marque du maître padouan. Figures trapues ; patine brune superbe. Épreuve de toute beauté ; il s'en trouve



LEONE BATTISTA ALBERTI.

une autre, mais moins belle à notre avis, dans la collection de M. G. Dreyfus. Nous croyons que cette composition, si précieuse et si magnifique malgré sa petitesse, est plutôt antérieure que postérieure, c'est-à-dire d'un style plus mantegnesque que le célèbre candélabre de Sant'Antonio, à Padoue, ou que les bas-reliefs conservés à l'Académie de Venise, qui procèdent sans mélange du goût de la Renaissance. Elle serait donc de l'extrême commencement du XVI[e] siècle. Nous la reproduisons ici.

2. — La Flagellation du Christ, par *Donatello.* — Bas-relief. H., 0,135 ; L., 0,190. — Chef-d'œuvre illuminé par un souffle digne des plus beaux temps de l'antique. Dans ces six pouces carrés Donatello a mis toute sa science et tout son génie[1]. Relief mince, à cire perdue,

1. Consulter sur ce bijou exquis : *les Sculpteurs italiens* de Perkins, t. I, p. 183.



LA MISE AU TOMBEAU, PAR ANDREA RICCIO. (Bas-relief en bronze donné au Louvre par M. His de la Salle.)

nettement détaché, — relief *stiacciato,* selon l'expression juste des Italiens, — et modelé par larges plans d'une délicatesse exquise. Patine mate et noire. Épreuve incomparable.

3. — LEONE BATTISTA ALBERTI. — H., 0,155 ; L., 0,120. — Médaillon ovale en hauteur; figure de profil, à gauche, qui rappelle par la fermeté et la finesse du modelé les œuvres les plus admirables des Pisans. Cheveux courts, coupés circulairement à la hauteur des tempes, nez fin et arqué, lèvres minces. Épreuve de toute beauté, patine blonde et claire. Il en existait dans le cabinet de M. Timbal une *replica,* qui a passé chez M. G. Dreyfus[1]. Elle porte l'inscription L. BAP. Est-ce le portrait d'Alberti ? est-ce une sculpture de sa main ? Si l'on s'en rapportait à un passage de Vasari, dans sa vie de l'auteur illustre du Dôme de Rimini et de Sant'Andrea de Pandoue, il faudrait y voir le portrait d'Alberti modelé par lui-même. Le passage de Vasari, d'ailleurs assez obscur, n'est qu'une présomption. Pour nous, en présence d'une œuvre si forte et si individuelle, nous pensons à Sperandio et au buste du grand Andrea Mantegna qu'il a buriné pour le tombeau de celui-ci, à Mantoue. C'est dans tous les cas un merveilleux chef-d'œuvre.

4. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — Bas-relief. H., 0,290 ; L., 0,200. — La Vierge, entourée d'anges et de musiciens, est assise sur un trône, dans une architecture en hémicycle. Sur les piédestaux des pilastres ornés de l'édicule sont représentés : d'un côté, la *Tentation ;* de l'autre, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre.* Patine blonde très-délicate. Cette pièce nous semble appartenir à l'école veneto-lombarde de la fin du xv[e] siècle, au moment où le graveur Zuan Andrea, dont elle rappelle tout particulièrement le style, dessinait sur le bois ses frontispices et ses encadrements de pages.

5. — MADONE SOUS UN DAIS. — Bas-relief. H., 0,155 ; L., 0,095. — Composition très-simple, d'un dessin excellent et d'une expression touchante, que nous serions tenté d'attribuer à l'école de Venise du xv[e] siècle. On lit sur le fond l'inscription suivante gravée en creux : ΜΗΤΕΡ ΘΕΟΥ.

6. — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS. — Bas-relief en hauteur. H., 0,260 ; L., 0,135. — La Vierge, entourée d'anges et d'enfants musiciens, est debout, dans une sorte de niche formant un portique élégant. Style florentin du xv[e] siècle. Perkins attribue ce bas-relief à Donatello. Les petits musiciens, tout à fait charmants d'ailleurs, sont très-proches de sa manière, mais dans son ensemble l'œuvre nous semble un peu postérieure à Donatello, quoique digne de lui. Peut-être est-elle de ce

1. Perkins, *Les Sculpteurs italiens,* t. I, p. 202.

Bertoldo son élève, dont parle Vasari. Nous ferons remarquer que ce n'est pas une Charité, ainsi qu'on l'a dit[1], mais une Vierge. Nous mettons ce petit monument sous les yeux de nos lecteurs.

7. — La Vierge entourée d'anges. — Médaillon. Diamètre, 0,180.



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Bas-relief en bronze donné au Louvre par M. His. de la Salle.)

— Pendant du précédent bas-relief; comme style et comme époque, entre Verocchio et Rossellino, mais plus près de ce dernier. Patine noire.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XIX, p. 328.

8. — Pieta. — Bas-relief. H., 0,130 ; L., 0,209. — Composition en longueur, très-chargée, avec les saintes femmes entourant le corps du Christ et le soulevant, Joseph d'Arimathie portant la couronne d'épines et Nicodème les clous du crucifiement. Patine noire. Mince relief. Style padouan du xve siècle. Lourde imitation du style de Mantègne. Peut être de ce Vellano, élève de Donatello, auquel Vasari a décerné des éloges exagérés.

9. — Le Char de Neptune. — Médaillon. Diamètre, 0,220. — Œuvre du commencement du xvie siècle ou de la fin du xve. Armé du trident, le dieu dirige de la main gauche le gouvernail de la barque que traînent deux chevaux marins ; devant lui la nymphe Amymone sort des eaux pour implorer son secours ; elle tient à la main la grenade, symbole de l'union conjugale. Composition charmante.

10. — Le Triomphe de l'Amour. — Bas-relief. H., 0,260 ; L., 0,290. — Commencement du xvie siècle. Composition curieusement compliquée, à la mode du temps et dans le plus pur goût pétrarquesque. Elle est d'ailleurs la traduction littérale des vers de Pétrarque dans son *Triomphe de l'Amour :*

Sopra un carro di fuoco un garzon crudo,
Con arco in mano e con saette à fianchi,
Contrà le qual non val elmo, ne scudo,
Sopra gli omeri avea suoi due grand'ali
Di color mille, e tutto l'altro ignudo.
D'intorno innumerabili mortali,
Parte presi in battaglia, e parte uccisi,
Parte feriti da punganti strali.

« Sur un char de feu, un jeune et cruel adolescent, un arc dans la main et des flèches aux côtés, contre lesquelles ne prévalent ni casque ni bouclier, n'avait sur ses épaules que deux grandes ailes de mille couleurs, ayant tout le reste nu. A l'entour, d'innombrables mortels, les uns faits prisonniers dans la bataille, d'autres tués, d'autres frappés de traits pénétrants. »

Telle est la description exacte du bronze. On trouverait certainement la filière de cette bizarre composition dans les gravures sur bois illustrant les éditions italiennes des œuvres du poëte d'Arezzo.

11. — Pastorale. — Médaillon. Diamètre, 0,110. — Petite scène à deux personnages ; un jeune homme et une jeune fille tous deux assis à terre, au pied d'un fût de colonne supportant un vase, dans une guirlande de feuillage formant bordure. Du plus pur et du plus délicieux style florentin de la fin du xve siècle.

12. — PORTRAIT D'HOMME. — Médaillon. Diamètre, 0,160. — Tête de profil, à droite, laurée et imberbe; figure césarienne, d'un caractère plus oriental que latin, entourée d'inscriptions grecques et latines, d'un caractère énigmatique et d'un assemblage bizarre. Au-dessous de la tête, on remarque particulièrement la devise : VMILITAS ; au revers du bronze, on lit la légende : POST TENEBRAS SPERO LVCEM FELICITATIS IVDEX DIES VLTIMVS. D. III. M.

Une lettre de M. Derenbourg, de l'Institut, nous fournit d'intéressantes explications sur les inscriptions de ce curieux médaillon. Nous ne pouvons mieux faire que de la transcrire ici dans son entier :

« Il y a deux siècles, on trouva à Lyon une médaille portant, d'un côté, une tête couronnée de lauriers et entourée d'une inscription hébraïque en deux lignes, et, de l'autre côté, un fond vide entouré d'une inscription latine. Au-dessous de la tête se lisaient encore sur deux lignes un mot latin et un mot grec; des deux côtés de la tête et en haut, deux lettres hébraïques à droite, et trois à gauche; il y en avait autant des deux côtés en bas.

Après beaucoup d'essais infructueux et fantaisistes, on est parvenu aujourd'hui à expliquer complétement ces différentes inscriptions.

A. Inscription circulaire autour de la tête. — Il y a d'abord vingt-huit mots hébreux qui doivent être traduits ainsi : « Par le décret du Guide, qui est au-dessus « de toute volonté, de l'Éternel, quand même cessent les procédés qui amènent la pri- « vation de la forme, j'ai vu que le temps, quelle que soit sa durée, est atteint par la « fin. Mais j'ai compris aussi que la Providence de mon Dieu, l'Exalté, en a laissé « subsister des traces. Je me réjouis et espère dans ta délivrance, Éternel, Tout- « Puissant, Maître qui aimes à pardonner. » Le style est roide et difficile, parce que les premières lettres des mots, marquées par des points, forment un acrostiche donnant ce qui suit : *Benjamin, fils de l'honorable Élie Bëër (Fonte), le médecin, puisse-t-il vivre de longues et bonnes années !* Suivent huit lettres hébraïques, qui sont les premières lettres du verset (Job, XIX, 25) : « Je sais que mon sauveur vit, et qu'il se lèvera le dernier sur la poussière. » Ce verset a été, dans la Synagogue et dans l'Église, rapporté à la résurrection. Puis viennent douze autres lettres, qui sont les premières lettres de Job (XIV, 13) : « Ah ! si tu voulais me cacher dans l'Enfer, me voiler jusqu'à ce que ta colère soit passée, me fixer un terme où tu te souviendrais de moi. »

B. Inscription au-dessous de la tête. — VMILITAS, ταπεινωσις. Indication que l'homme doit s'humilier devant Dieu.

C. Inscriptions des deux côtés de la tête. — En haut : *Benjamin;* en bas, en abrégé : *Fils de l'honorable Sabbataï.* Sabbataï était sans doute le grand-père de Benjamin et le père d'Élie. On connaît, au commencement du XVe siècle, un médecin du nom d'Élie ben Schabbataï en Italie. D'autre part, la Bibliothèque nationale (Cod. héb. n° 164) possède quatre commentaires d'Averroës traduits en hébreu, qui ont été copiés à Ferrare, en 1448, pour le médecin Benjamin, fils d'Élie Bëër, le médecin. Enfin, le ms. héb. de la Bibl. de Munich, n° 216, appartenait à Benjamin, fils du médecin Élie, fils de l'honorable Schabbataï. A cet endroit, les trois noms sont donc réunis.

D. Inscription latine du verso. — Les quatre premiers mots sont empruntés à la Vulgate (Job, XVII, 12); les quatre derniers ne sont pas, que je sache, empruntés à la

Bible. Le millésime D III M peut désigner l'année 1497 ou 1503. Dans tous les cas, Benjamin, pour lequel on copiait le ms. 164 de la Bibl. nat., en 1448, était encore bien jeune.

Nous ajouterons qu'en 1497, — c'est la date que nous adoptons, — il devait être assez âgé, ce qui ne répond guère au caractère de la figure représentée par le sculpteur. Quand à l'inscription latine POST TENEBRAS, etc...., nous croyons qu'il faut mettre un point après FELICITATIS et considérer JUDEX DIES ULTIMUS comme une phrase distincte ayant son sens propre : « Le dernier jour est seul juge de notre vie ».

13. — LE CHRIST AU TOMBEAU. — Bas-relief en bois sur fond d'or. H. 0,255 ; L., 0,310. — Style vénitien du commencement du XVIe siècle, au moment où brillait l'art des Bellini, où allait naître celui de Giorgione. Ce chef-d'œuvre, ainsi que nous l'avons dit dans notre précédent article, est peut-être la plus admirable sculpture en bois qui existe. Du moins, nous n'en connaissons pas dans ce genre qui puisse lui être comparé. Le travail souple, libre et simple des draperies, le modelé plein et expressif des têtes est d'un caractère merveilleux. Il est digne d'être mis entre le *Concert* du Giorgione, au Louvre, et la *Déposition* de Jean Belin, au Brera. C'est du même ordre, de la même élégance que l'un, du même style pathétique que l'autre.

LOUIS GONSE.



UNE

NOUVELLE BIOGRAPHIE D'ALBERT DURER[1]

(SUITE ET FIN)



IL y avait près de douze ans que Durer était revenu dans sa ville natale lorsqu'il résolut de franchir pour la seconde fois les Alpes. On a cherché à expliquer ce voyage par le besoin qu'il éprouvait de se soustraire pour quelque temps à la tyrannie de sa femme, ou bien encore par la nostalgie secrète que lui inspirait ce beau pays d'Italie, si riche en chefs-d'œuvre de tout genre. En réalité les mobiles qui le guidèrent n'avaient rien de si romanesque. L'espoir de vendre avantageusement ses ouvrages de l'autre côté des monts y fut sans doute pour beaucoup. Ne nous apprend-il pas lui-même (lettre du 28 février) qu'il emporta six petits tableaux, dont il se défit à Venise à de bonnes conditions? Ne savons-nous pas en outre qu'il avait confié toute une cargaison de ces précieuses marchandises à un colporteur qui mourut à Rome? — Le désir de mettre fin aux contrefaçons de Marc-Antoine est sans doute aussi entré pour quelque chose dans la détermination prise par lui. Enfin on peut admettre sans trop de témérité que le maître aura reçu, à Nuremberg déjà, la commande à laquelle il se consacra presque exclusivement pendant son séjour dans la ville des doges : nous voulons parler du tableau d'autel destiné à la chapelle du Fondaco dei Tedeschi.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XIV, p. 255.

Un architecte du nom de Jérôme, que l'on croit avoir été d'Augsbourg, avait été chargé de reconstruire cet établissement détruit par un incendie en 1504-1505. Comme Augsbourg partageait avec Nuremberg la présidence de l'entrepôt, il est bien possible qu'on ait choisi, pour ne pas faire naître de jalousie entre les deux cités rivales, un enfant de cette dernière pour la décoration de la chapelle. Un des principaux négociants allemands de Venise, Antoine Kolb, était fort lié avec Pirkheimer : c'est sans doute par son entremise que le traité avec Durer aura été conclu.

Durer reçut de la noblesse et de la bourgeoisie de Venise un accueil aussi bienveillant que flatteur. Il ne cesse de le reconnaître et nous pouvons le croire sur parole. Les Italiens de la Renaissance étaient en matière d'art les juges les plus éclairés et les plus impartiaux. Le culte de l'antiquité classique ne les empêchait pas d'admirer ces chefs-d'œuvre de fini qui sortaient des ateliers des Flandres, avec leur coloris si profond et si lumineux, leur sentiment si vif de la nature. Les nombreuses productions de cette école que l'on rencontre aujourd'hui encore dans les galeries de Gênes, de Venise, de Florence, de Rome, de Naples, de Palerme et de bien d'autres villes, suffiraient au besoin à nous en convaincre. Les témoignages écrits ne nous font pas défaut non plus. Dès le milieu du xve siècle, Barthélemy Facio appelle Jean van Eyck « nostri sæculi pictorum princeps », et son appréciation de Rogier van der Weyden n'est guère moins favorable. Un peu plus tard, nous voyons l'anonyme de Morelli enregistrer avec amour jusqu'aux plus petites miniatures flamandes conservées à Venise, à Milan et dans les environs. Vasari, Lomazzo eux-mêmes ne marchandent pas à l'occasion leurs éloges à l'art septentrional.

Mais si les amateurs recherchaient et courtisaient le maître nurembergeois, la rivalité, on pourrait presque dire l'hostilité, entre les peintres vénitiens et lui, Jean Bellin excepté, ne tarda pas à paraître au grand jour. Dans la lettre du 7 février déjà Durer se plaint avec amertume de ses confrères et, à partir de ce moment, il ne cesse plus de récriminer. Leurs tracasseries mesquines, leurs critiques continuelles surexcitent en lui le sentiment national, et il n'est pas étonnant que le goût italien n'ait pas jeté en lui des racines plus profondes. On le voit successivement afficher pour eux un souverain mépris (lettre du 28 août), triompher de les avoir réduits au silence (8 septembre), enfin les forcer d'avouer qu'il n'existe pas dans toute la contrée un tableau de la Vierge plus gracieux et plus noble que le sien (23 septembre).

Ce fut la première fois que la rivalité artistique des deux races éclata avec tant de netteté et de force. Durer a la conscience de son talent

personnel, de son originalité native, — on peut dire qu'en cela il est déjà un homme des temps modernes, — et ses succès ont un retentissement, jusqu'alors inconnu, dans les écrits des savants ou littérateurs les plus illustres de la Renaissance allemande. Dès 1502 Wimpheling constate le cas que les Italiens font de son compatriote [1]; quelques années plus tard, en 1515 et en 1518, Scheurl [2] et surtout Ulrich de Hutten [3] rapportent pompeusement les témoignages d'estime dont il a été l'objet et ne manquent pas d'en tirer vanité pour leur pays. Ils préludent ainsi aux manifestes ambitieux dans lesquels, vers la fin du siècle, le poëte Jean Fischart et l'ingénieur Daniel Specklin proclameront l'excellence de leur art national et opposeront fièrement Durer et Holbein, Aldegrever et les Beham, Schauflein et les Burgmair, Cranach et J.-B. Grien aux plus grands maîtres de l'Italie [4]. — Ce n'est pas d'aujourd'hui, on le voit, que la modestie a cessé d'être une vertu foncièrement allemande.

Les critiques que les artistes vénitiens adressaient à Durer étaient-elles en réalité si peu fondées? Ils lui reprochaient, tout en admettant sa supériorité dans la gravure, de ne pas savoir assez bien manier les couleurs (lettre du 8 septembre) et de ne pas s'inspirer suffisamment de l'antiquité (lettre du 7 février).

Que les gravures (et les dessins) de Durer aient plus approché de la perfection que ses tableaux, c'est ce que personne aujourd'hui ne songe à nier. Quant à son ignorance des monuments antiques, n'a-t-elle pas été la principale source des erreurs de ce maître si bien doué! Qu'importe que le mot attribué à Raphaël (celui-là nous aurait tous surpassés

1. « Albertus Durerus et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est, et Nurembergæ imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportantur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parhasi aut Apellis tabulæ. »

2. « Et in magno pretio habuit Albertum Durer Norembergensem, quem ego germanum Apellem per excellentiam appellare soleo. Testes mihi sunt, ut reliquos taceam, Bononienses pictores, qui illi in faciem, me audiente, publice principatum picturæ in universo orbe detulerunt, affirmantes jucundius se morituros, viso tam diu desiderato Alberto. »

3. « Ille nostro ævo pingendi artificio Apelles, Albertus Durer, quem... (Itali), cum nihil facile Germanum laudari apud se, aut ex invidia qua gens illa peculiariter laborat, aut recepta jam vulgo ibi opinione ad omnia quæ ingenio indigent hebetes nos esse et inertes, patiantur, ita tamen admirantur, ut non solum ultro ei concedant, sed et quidam, ut opera sua vendibiliora faciant, illius sub nomine proponant. »

4. Remis en lumière dans l'*Alsatia* de 1852 et souvent reproduits ou cités depuis lors.

s'il avait vécu comme nous au milieu des chefs-d'œuvre de l'art), soit en réalité de Lambert Lombard, auquel Vasari l'a emprunté ! Il n'en est pas moins juste et je me serais bien gardé, à la place de M. Thausing, de faire un crime aux représentants du classicisme d'une appréciation au fond si conforme à celle des contemporains de Jean Bellin et, on peut l'ajouter, à celle de notre temps. Plus familiarisé avec les restes de l'architecture et de la sculpture antiques, Durer, qui a si admirablement exprimé la majesté et la terreur, la rêverie et la gaieté la plus folle, et qui s'est montré un interprète si merveilleux de la nature, aurait eu des notions plus exactes sur la beauté et le style. Ses compositions auraient été moins heurtées, ses costumes moins disgracieux, ses femmes moins laides. Bien des problèmes, qu'il ne parvint jamais à résoudre, ne se seraient même pas présentés à son esprit s'il avait profité, comme ses rivaux de Venise, de la tradition antique, de l'expérience accumulée de tant de siècles. Traduite en action sa belle maxime : « Les secrets des arts se perdent facilement, mais il faut beaucoup de temps et de peine pour les retrouver », l'aurait fait sortir vainqueur de ces luttes stériles dans lesquelles se consuma une partie de son existence. Celui qui fut avec lui le plus grand peintre de l'Allemagne, Holbein, a mieux compris le rôle d'un artiste du XVIe siècle; il a étudié la Renaissance italienne et son réalisme n'a pas été moins fécond, son imagination moins puissante parce qu'il savait à l'occasion dessiner une toge, ou donner à un ordre d'architecture ses proportions véritables.

Les motifs d'ornement empruntés à l'antiquité classique ne manquent à la vérité pas chez Durer, pas plus que les sujets antiques eux-mêmes (scènes de l'histoire d'Hercule, Enlèvement d'Europe, Apollon, Mercure, Arion, Orphée, Lucrèce, Satyres, Fortune, Calomnie d'Apelle, etc., etc.) On en rencontre déjà dans une des gravures de l'Apocalypse, dans la vie de la Vierge, dans la Passion verte de 1504. Le second voyage à Venise eut naturellement pour résultat de développer chez lui ce goût et on ne peut, par exemple, méconnaître une certaine pureté de lignes dans le cadre qu'il dessina plus tard pour son tableau de la Trinité. Ajoutons qu'il s'occupa, bientôt après son retour dans sa patrie, de substituer l'alphabet romain à l'alphabet gothique. Mais au fur et à mesure que les souvenirs du Sud s'effacent, que les influences nurembergeoises reprennent le dessus, son goût s'altère et il applique les principes du gothique expirant aux motifs rapportés d'Italie. Les proportions, d'élégantes qu'elles étaient, deviennent lourdes et arbitraires; un feuillage recoquevillé se marie aux pilastres corinthiens, ses arcs ou chars de triomphe disparaissent sous le poids d'emblèmes bizarres, et

la recherche du caractère et du mouvement lui fait trop souvent oublier les lois de décoration[1].

Il ne se rendait guère compte de ces écarts, autrement il n'aurait pas tant insisté sur l'excellence des théories antiques. Lors de son passage à Aix-la-Chapelle il ne manque pas de constater que les colonnes de porphyre du dôme sont conformes aux préceptes de Vitruve. Ailleurs nous trouvons un éloge non moins sincère de l'écrivain romain ; « et, à vrai dire, Vitruve a raison quand il soutient que les ouvrages où les proportions de ce genre ne sont pas observées deviennent informes, alors même que ce ne sont pas des copies, mais des inventions nouvelles ». Notons enfin qu'il recommande expressément à Pirkheimer de signaler, dans sa préface du *Traité des proportions*, l'habileté des Italiens dans les figures nues et la perspective.

Le plus important des tableaux peints par Durer pendant son séjour à Venise existe encore et, quoiqu'il soit presque entièrement défiguré par les restaurations, il nous laisse voir combien il y avait peu d'exagération dans les louanges prodiguées à l'artiste par les Vénitiens et dans l'estime où il tenait lui-même son ouvrage.

Ce tableau, primitivement destiné à la chapelle du Fondaco dei Tedeschi[2], aujourd'hui relégué au fond d'un couvent de Prague, représente la Fête des Roses *(Rosenkranzfest)*. Au centre on voit la Vierge assise avec son fils sur un trône au pied duquel se tient un ange jouant du luth. L'empereur et le pape, agenouillés devant le trône, reçoivent chacun une couronne de roses. Le second plan est occupé par de nombreuses figures, saints et saintes, chevaliers et bourgeois, sur la tête desquels des anges viennent poser des guirlandes. Saint Dominique, le fondateur de cette fête, en remet une lui-même à un moine de son ordre. Au fond on aperçoit les deux amis inséparables : Pirkheimer et Durer; ce dernier tient une pancarte avec l'inscription : *exegit quinque mestri spatio Albertus Durer Germanus* MDVI[3]. »

1. On trouvera un aperçu assez complet de l'activité déployée par Durer en faveur des arts industriels dans l'opuscule de M. Bergau : *Albrecht Dürers Einfluss auf die Kunstgewerbe*. Nuremberg, 1871.

2. Consacrée à saint Barthélemy, — de là l'opinion généralement répandue que Durer avait exécuté pour cette chapelle un tableau représentant le martyre de ce saint.

3. Il existe des copies anciennes de ce tableau au musée de Lyon, dans la collection ambrosienne de Vienne, dans une collection particulière de Prague, avec des variantes que M. Thausing attribue à l'influence du protestantisme. L'exemplaire de Lyon, entré au Musée en 1811 (voir Clément de Ris, *Musées de province*, t. II,

La composition, autant qu'on peut en juger par la gravure jointe au volume de M. Thausing, a quelque chose de la solennité des primitifs flamands et allemands, avec un caractère très-marqué de grâce et de fraîcheur et cette exubérance de vie qui donne tant d'intérêt aux moindres esquisses de Durer.

Durer parle dans sa lettre du 23 septembre d'un autre tableau, qu'il appelle « un quadro tel que je n'en ai jamais fait auparavant », et l'on croit reconnaître dans cet ouvrage le *Christ au milieu des docteurs* de la galerie Barberini (avec l'inscription : *opus quinque dierum* 1506). Rarement le maître nurembergeois a été plus mal inspiré. A l'exception du Christ, dont les traits juvéniles ne manquent ni de régularité ni de noblesse, nous n'avons devant nous qu'une collection de physionomies plus repoussantes les unes que les autres, et le brio de l'exécution ne saurait racheter l'excès de la laideur. En vérité c'est pécher deux fois que d'enfanter une œuvre pareille à Venise ! D'après M. Thausing, Durer aurait voulu rivaliser dans ce tableau avec Léonard, dont les caricatures lui sont peut-être tombées sous la main. Mais, à mon avis, il faut mettre les Italiens hors de cause. Les vrais coupables sont les peintres des Flandres et de l'Allemagne ; c'est dans leurs tableaux de la Passion que Durer a pris ces types hideux : ses docteurs ne sont autre chose que les dignes héritiers des bourreaux dans la représentation desquels se sont complus Rogier van der Weyden et son école, Schongauer et tant d'autres, parmi lesquels il ne faut surtout pas oublier le maître de notre artiste, Wolgemut.

Le nom de Léonard a été prononcé avec plus d'à-propos par MM. Crowe et Cavalcaselle devant le Christ en croix du musée de Dresde, que Durer peignit à la même époque (1506). Ces savants n'hésitent pas à déclarer que par les proportions, l'énergie, la vie, la noblesse de l'expression, cette œuvre mérite de prendre place à côté des ouvrages de l'immortel auteur de la *Cène*.

Parmi les autres tableaux exécutés à Venise, on peut encore citer une madone assise, couronnée par des anges (avec la date 1506, au marquis de Lothian, en Écosse), une tête d'apôtre, à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne, un portrait de jeune homme à la galerie Brignole-Sale, à

p. 379), a trouvé un champion convaincu dans la personne de M. Hermann Grimm, qui en parle de visu et qui le considère comme un original peint par Durer (à l'exception de quelques figures changées après coup), et antérieur au tableau du couvent de Prague. *Uber Künstler und Kunstwerke,* t. Ier, p. 148 et ss. Leipzig, 1865.

Plusieurs des beaux dessins de Durer conservés au Cabinet des Estampes sont des études destinées à la Fête des Roses.

Gênes (avec l'inscription : *Albertus Durer Germanus faciebat post virginis partum* 1506).

Le séjour de Durer à l'étranger se prolongea jusqu'en 1507 ; il nous l'apprend lui-même dans une note placée en tête d'un exemplaire des



SAINTE ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Dessin d'Albert Durer. (Collection Albertine.)

Éléments d'Euclide et ainsi conçue : « J'ai acheté ce livre à Venise pour un ducat en 1507. » Un inventaire de la collection Imhof, rédigé en 1625, mentionne de son côté un portrait de femme peint la même année à Venise. Il est possible que le portrait de jeune homme du Belvédère de Vienne, avec la date 1507 et une figure de l'Avarice sur le revers, ait aussi la même origine.

Si, avant de rentrer avec Durer dans sa ville natale, nous nous demandons de quelle nature a été l'action exercée sur lui par l'art italien, nous trouvons que cette action peut avant tout se ramener à un certain nombre d'emprunts plus ou moins directs. MM. Crowe et Cavalcaselle déjà ont fait remarquer la grande analogie de l'ange au luth, dans la *Fête des Roses*, avec les figures de Jean Bellin et n'hésitent pas à y voir une imitation. Un autre ange, tenant également un luth et représenté dans la même attitude, dans un croquis du cabinet de M. Gatteaux, pourrait bien provenir de la même source[1]. Dans la célèbre estampe connue sous le nom de *Chevalier de la Mort*, Durer, ainsi que M. Grimm l'a établi, a pris pour modèle le cheval du Colleoni de Verrocchio. Le souvenir d'autres statues, celles qui ornent le palais des doges et qui ont pour auteur Antonio Bregni, paraît l'avoir inspiré quand il a exécuté son diptyque d'Adam et d'Ève. En effet, cette peinture s'écarte de la gravure de 1504 précisément dans les parties qui offrent le plus de ressemblance avec ces deux statues. Dans le cadre qu'il dessina pour le tableau de la Trinité, on croit découvrir des réminiscences du tombeau du doge Pasquale Malipiero, à S. Giovanni e Paolo. Enfin dans ses gravures d'entrelacs il a copié littéralement, comme le marquis d'Adda l'a prouvé ici même, les estampes attribuées à Léonard de Vinci. M. Thausing suppose que c'est par le mathématicien Lucas Pacioli, avec lequel il a pu se rencontrer soit à Venise, soit à Bologne, qu'il aura eu connaissance de ces pièces si curieuses; Pacioli faisait, en effet, partie de la société *(Academia Leonardi Vinci)* à laquelle elles servaient d'emblème.

Outre ces imitations, dont on ne peut que féliciter l'artiste, car nous leur devons quelques-uns de ses ouvrages les plus parfaits, le séjour de Venise a encore eu pour résultat de développer chez Durer le goût de la peinture proprement dite. Pendant une période assez longue, de 1507 à 1512, il ne se passe plus guère d'année où il ne produise quelque page capitale. Aussitôt après son retour (1507), il exécute l'*Adam* et l'*Ève* du

1. Ce croquis, très-sommaire (gravé par Revoil), représente une sorte de *santa conversazione* et appartient, selon toute vraisemblance, aux années 1506-1507. A côté des personnages qui occupent le fond on lit leur nom écrit, à ce qu'il semble, de la main de Durer, *Jacob, Joseff, Joachim, Zacharias, Johanes, David, Elisabet, Anna*. La même collection renferme plusieurs autres dessins du maître, parmi lesquels je citerai une tête de jeune fille et une étude de mains, sur la même feuille, avec le monogramme et la date 1522. Quant au superbe dessin à la plume qui représente un homme sauvage avec des armoiries, et qui a été autrefois gravé dans la *Gazette*, il a été brûlé.

palais Pitti[1]; en 1508 prennent naissance le *Massacre des dix mille*, au Belvédère de Vienne, et la *Vierge* de la galerie des États de Prague[2]; en 1509, il peint pour Jacques Heller de Francfort ce beau rétable que M. Charles Ephrussi a fait connaître il y a quelques mois aux lecteurs de la *Gazette*. Mais l'exécution de cette dernière œuvre lui prouva qu'avec sa manière de travailler si minutieuse la peinture ne l'enrichirait jamais. Écoutons-le plutôt lui-même : « N'importe qui, » écrivait-il, « ne pourrait me déterminer à faire un tableau qui exige tant de peine. M. Georges Tausy m'a de lui-même proposé de lui faire, avec le même soin et la même grandeur, un tableau de la sainte Vierge dans un paysage; il veut m'en donner quatre cents florins. S'il s'agit de tableaux communs, je veux bien en faire dans l'année un si grand nombre que personne ne voudra croire qu'un seul homme puisse y suffire; mais ces soins assidus et vétilleux ne me permettent pas d'avancer. C'est pour cela que je vais désormais me contenter de ma gravure; si j'avais pris ce parti plus tôt, je pourrais être aujourd'hui plus riche de 1,000 florins. »

Il tint parole, et la seule grande composition qu'il ait encore exécutée est *la Trinité*, ou *Tableau de tous les saints*, du Belvédère (1511), pour laquelle il avait contracté des engagements dès auparavant (en 1508 au plus tard, comme le prouve la date inscrite sur l'esquisse). Durer fournit lui-même le dessin du cadre, d'une construction si riche et si noble, dans laquelle *la Trinité* fut exposée pendant plus d'un siècle. Ce cadre, le seul ouvrage peut-être dans lequel on puisse étudier le maître dans ses rapports avec l'architecture[3], est resté à Nuremberg où il a été maladroi-

1. Copies à Mayence et à Madrid, avec le monogramme et la date de 1507, qui manquent dans l'exemplaire de Florence. — Je dois cependant faire observer que l'opinion de M. Thausing a rencontré des contradicteurs et que des juges autorisés considèrent le diptyque du palais Pitti comme une copie de J.-B Grien. Voir la nouvelle édition du *Dictionnaire* de Nagler (t. II, p. 622) et la *Revue des Beaux-Arts*, de M. de Lutzow, 1876, p. 274.

2. C'est le tableau dont il parle dans une de ses lettres à Heller (24 août 1508).

3. M. Thausing montre beaucoup de scepticisme en ce qui concerne les sculptures ou médailles attribuées à Durer. A l'exception du petit bas-relief en argent, mentionne dans notre précédent article, il les regarde toutes comme l'œuvre de faussaires. Cet arrêt s'applique notamment aux figures en pierre ou en bois, ainsi qu'aux médailles qui représentent Wolgemut, le père et la femme de Durer. Ce n'est pas à dire que le maître ne se soit pas essayé d'une manière accidentelle dans la plastique. Scheurl en effet loue son habileté « *in pictura et in fictura* », et nous savons qu'après l'élection de Charles-Quint il fournit le dessin *(fisir)* des coins d'une médaille commémorative. Mais il nous apprend lui-même (voir Baader, *Beitræge zur Kunstgeschichte Nürenbergs*, 2e série, p. 35) qu'il n'était guère familiarisé avec ces matières. En effet, lors-

tement restauré par Heideloff. L'esquisse à laquelle nous avons fait allusion, et qui a été autrefois gravée dans ce recueil, nous montre le tableau réuni au cadre, tel que l'artiste avait primitivement conçu son œuvre.

Citons encore, pour être complet, *la Madone à la poire*, du Belvédère (1512), et deux dessins qui ont toute la valeur d'une peinture et qui formaient autrefois une sorte de diptyque. L'un d'eux, une *Résurrection*, se trouve à l'Albertine, où il a été photographié par Braun; l'autre, dont la *Gazette* publiera prochainement la gravure, représente le combat de Samson contre les Philistins, et fait l'ornement de la plus riche collection de dessins de Durer qui soit entre les mains d'un particulier, celle de M. Hulot; c'est le chef-d'œuvre du maître dans ce genre où il a créé tant de merveilles, et il nous fait voir, mieux que beaucoup de grandes peintures, à quelle hauteur il est capable d'atteindre.

De 1512 à 1520, Durer ne s'essaya que rarement dans la peinture. Quand nous aurons mentionné le portrait de Wolgemut (1516), les deux têtes d'apôtres de la galerie des Offices (même date), un portrait de la galerie Czernin *(id.)*, la *Lucrèce* de la Pinacothèque de Munich (1518, les études remontent à 1508), notre liste sera complète, à peu de chose près. On remarque pendant cette période une sorte de relâchement dans sa technique d'ordinaire si soignée; sa gamme, autrefois si vive et si brillante, devient sèche et terne, et il ne faudra rien moins que le voyage dans les Pays-Bas pour rendre à sa palette son éclat primitif. Nous le verrons alors peindre le portrait de quelques amis (portrait d'homme du musée de Madrid, daté de 1521, d'une tournure quasi-flamande, portrait de Jean Kleberger, au Belvédère de Vienne, de Jacques Muffel, dans la collection Narischtkine, et de Jérôme Holzschuher, tous trois de 1526), puis quelques morceaux secondaires, et enfin ces *Quatre Apôtres* ou *Tempéraments*, qui sont comme son testament artistique. Quant aux compositions touffues, si chères à sa jeunesse, il y a renoncé pour toujours, et *la Trinité* de Vienne a bien réellement été sa dernière grande page d'histoire.

La participation de Durer aux grandes entreprises artistiques de l'empereur Maximilien explique aussi, jusqu'à un certain point, cet abandon presque complet de la peinture. Ce fut en 1512, à l'occasion de la visite de ce prince à Nuremberg (4-15 février), qu'il entra en relations avec lui, et pendant une longue série d'années les commandes impériales primèrent tous ses autres travaux. Dès auparavant, le Conseil

qu'en 1509, l'électeur Frédéric de Saxe le consulta au sujet de la fabrication d'une pièce de monnaie il s'excusa de ne pouvoir lui répondre, vu son peu de compétence.



LA CALOMNIE D'APELLE.

Dessin d'Albert Durer. (Collection Albertine.)

de sa ville natale lui avait confié l'exécution de deux portraits destinés à la salle des ornements de l'Empire : celui de Charlemagne et celui de Sigismond[1]. Ces ouvrages, commencés selon toute vraisemblance en 1510 et terminés en 1512, marquèrent son début dans la carrière officielle.

Maximilien fit à Durer la part du lion dans les publications gigantesques auxquelles ce monarque a attaché son nom. Il le chargea de l'exécution de l'arc triomphal *(Ehrenpforte)*, composé de quatre-vingt-douze bois, dont le dessin fut achevé en 1515, et de celle du char triomphal *(Triumphwagen)*, qui faisait partie, ainsi que M. Thausing l'a montré, du cortége triomphal *(Triumphzug)*. Les recherches de notre auteur l'ont en outre amené à revendiquer pour Durer les nos 89 à 103, 104 à 108, 130 à 131 de l'édition du cortége triomphal publiée en 1796 par Bartsch, plus deux pièces dont les bois ont été perdus et qui viennent après le no 135 (elles représentent la tête du cortége conduit par Jérôme de Herrenberg et le mariage de Maximilien avec Marie de Bourgogne), soit en tout vingt-quatre pièces de plus qu'on ne lui en attribuait jusqu'ici[2]. La collaboration de Burgmair se trouve ainsi réduite aux nos 1-56, 109-112, 122-124, 132-134, soit au total à soixante-six pièces. Le reste, nos 57-88, est l'œuvre d'un inconnu.

En 1515, Durer exécuta pour Maximilien le livre d'heures de la Bibliothèque de Munich, chef-d'œuvre de fantaisie, d'humour et de science. Il triomphe véritablement dans ces croquis légers où aucune retouche ne voile ses brillantes facultés d'improvisateur, où la sûreté prodigieuse avec laquelle il manie la plume éclate au grand jour. Jamais il n'avait aussi heureusement marié à son goût pour les détails familiers ou grotesques tant de motifs nobles ou gracieux, tant de figures attachantes, depuis les saints et saintes, depuis les personnages mythologiques jusqu'aux simples joueurs de cornemuse.

En 1518, Durer se rendit à Augsbourg, où l'empereur était venu s'installer pour quelques mois, et il passa des moments vraiment fortunés dans la société des littérateurs et des savants de la cour impé-

1. Ces portraits existent encore. Ils ont été payés à l'artiste 85 florins 1 livre et 10 s.

2. On trouvera une description aussi précise que brillante de ces différents ouvrages dans la *Bibliographie des Beaux-Arts* de M. Vinet (p. 81-83), qui a eu à sa disposition les superbes exemplaires de la collection Didot.

Il existe à l'Albertine un certain nombre de dessins de Durer qui se rattachent au même cycle et qui n'ont pas été gravés. M. Thausing a publié six d'entre eux, représentant des cavaliers avec des trophées, sous ce titre : *Dürers Reiterskizzen*. Vienne, 1872.

riale. On connaît la lettre si joviale que Caritas Pirkheimer, la sœur de l'humaniste et l'abbesse du couvent de Sainte-Claire, lui écrivit à cette occasion. Le portrait au charbon de Maximilien, à l'Albertine, le portrait du cardinal Albert de Brandebourg, dont la gravure est célèbre sous le nom de « *Petit Cardinal* », et plusieurs autres productions se rattachent au même voyage.

La rémunération de tant de travaux divers ne fut pas aussi brillante que l'artiste aurait pu l'espérer. Il n'en faut point accuser la parcimonie de l'empereur, mais bien la pénurie du trésor impérial. On connaît la lettre par laquelle Maximilien pria le conseil de Nuremberg d'exempter son peintre favori de tous impôts; cette missive, qui est du 12 décembre 1512, resta sans effet. Ce ne fut qu'en 1515 que Durer reçut une pension annuelle de cent florins, qui lui fut d'ailleurs exactement payée jusqu'à sa mort. L'empereur lui promit en outre, en 1519, deux cents florins, mais l'artiste ne parvint jamais à toucher cette somme.

Le successeur de Maximilien se contenta de ratifier l'engagement pris par son aïeul. On sait que le désir d'obtenir cette faveur fut la cause déterminante du voyage de Durer dans les Pays-Bas. Comme le journal qu'il a rédigé à cette occasion a paru ici même, je n'insisterai pas sur les événements qui y sont relatés; qu'il me suffise de dire que, grâce au précieux concours de M. Alexandre Pinchart, et grâce à l'étude approfondie des dessins exécutés par Durer pendant ses pérégrinations, M. Thausing a pu résoudre plus d'un des problèmes qui s'y rattachent et qu'il a complété et vivifié de la manière la plus heureuse le récit de l'artiste.

Un projet de voyage, formé en 1521 par Charles-Quint, valut à Durer une dernière commande. Le Conseil de Nuremberg résolut, pour fêter dignement l'arrivée du nouvel empereur, de décorer de riches peintures la salle principale de l'Hôtel de ville, et il chargea notre artiste d'en fournir les esquisses *(visirungen)*. Durer se mit à l'œuvre sur-le-champ, et en 1522 il reçut pour son travail la somme de cent florins. Il n'eut aucune part à l'exécution des peintures qui existent encore et qui paraissent provenir de la main de son élève Georges Penz. Elles représentent, comme on sait, la scène connue sous le nom de « *Calomnie d'Apelle* » (notre gravure fait connaître cette composition d'après un dessin de Durer conservé à l'Albertine), le char triomphal de Maximilien et un groupe de musiciens.

Quelque absorbants qu'aient été ces travaux officiels, l'artiste trouva pendant cette période le recueillement d'esprit nécessaire, non-seulement

pour se livrer à une série d'expériences dont devait sortir une des plus intéressantes inventions de son siècle, mais encore pour mettre au jour trois de ses plus grands chefs-d'œuvre : je veux parler de ses recherches sur la gravure à l'eau-forte et des trois estampes connues sous le nom de *Chevalier de la Mort, Mélancolie* et *Saint Jérôme*.

Voici comment M. Thausing explique la marche suivie par Durer dans ses essais. De 1510 à 1514 le maître, dont l'attention aura été appelée sur ce point par quelque savant de ses amis, s'efforce de faire mordre une planche de cuivre, mais l'acide étant trop faible le métal n'est pas suffisamment entamé. « Le travail à l'eau-forte, dit M. Galichon dans ses études si savantes et si délicates sur l'œuvre gravé de Durer, s'y voit difficilement, et plusieurs amateurs, parmi lesquels se trouve Ottley, croient même qu'il n'existe point dans ces pièces. L'exécution presque entière de ces planches semble, en effet, être due à la pointe sèche non ébarbée et fortifiée de quelques tailles du burin. » En 1514 Durer substitue le fer au cuivre et, dès lors, ses tentatives réussissent à souhait. S'il ne cultiva pas davantage ce genre c'est que le fer n'était pas assez résistant et que la rouille le dégradait trop vite. Mais alors même qu'il abandonna l'eau-forte pure il ne cessa de se servir du nouvel agent pour perfectionner la gravure au burin. On remarque en effet, à partir de 1514, un changement complet dans sa technique : la gamme a quelque chose de plus tendre, de plus harmonieux, de plus argentin. La *Madone assise au pied d'une muraille* (B. 40) est la pièce qui marque le mieux la transition. Dans la *Madone debout sur le croissant* (B. 33), dans la *Mélancolie*, le *Saint Jérôme* et les autres estampes de 1514, la révolution est déjà accomplie. Pour bien se convaincre de la différence des procédés il suffit de comparer la *Madone* de 1508 (B. 31) à celle de 1516 (B. 32).

En ce qui concerne les trois estampes ci-dessus mentionnées, M. Thausing a émis une hypothèse nouvelle, aussi brillante qu'ingénieuse ; elles se rattacheraient, d'après lui, à une suite des quatre tempéraments, suite dont la dernière pièce n'aurait pas été exécutée. Dans la *Mélancolie*, Durer cherche à représenter le découragement de la raison humaine parvenue aux confins de la science et désespérant d'aller plus loin; cette grande femme rêveuse est une ancêtre du Faust de Goethe. Le *Saint Jérôme* assis au fond de sa cellule, si confortablement meublée, et absorbé par son travail, personnifierait, pour employer l'expression du temps, le phlegmatique, c'est-à-dire le savant détaché de ce monde, l'humaniste étranger aux luttes des partis, tel que le fut Érasme. Dans le *Chevalier de la Mort*, avec l'initiale S *(Sanguinicus?)*, il faut au con-

traire voir quelque Ulrich de Hutten, c'est-à-dire un homme d'action, un champion ardent de la cause populaire. (Il est certain que Durer n'a pas eu en vue un personnage déterminé dans cette gravure, qu'il appelle le *Chevalier* tout court, et pour laquelle il utilisa des études remontant au second voyage d'Italie.)

Si nous ajoutons que les trois pièces ont le même format et que Durer s'intéressait beaucoup à la question des « tempéraments » (il y revient plusieurs fois dans ses manuscrits du British Museum) on reconnaîtra que ces explications sont faites pour nous séduire.

Par ces trois pages célèbres, qui allaient au fond de tant de problèmes psychologiques, Durer préludait en quelque sorte à la révolution intime qui devait bientôt s'accomplir en lui sous l'influence des doctrines de Luther et de ses collaborateurs. Les découvertes des dernières années viennent éclairer d'une lumière toute nouvelle la conduite de l'artiste et elles complètent de la manière la plus saisissante le tableau de l'activité multiple de cet esprit remarquable. Par son éducation, non moins que par son tempérament, Durer était plutôt l'homme de la Réformation que de la Renaissance. Le scepticisme religieux des humanistes jurait avec ses convictions profondes, avec ses tendances si foncièrement chrétiennes. Dès sa jeunesse les mystères des saintes Écritures avaient captivé son attention ; il avait longuement médité sur la vie de la Vierge, sur les souffrances du Christ, sur les prophéties de l'Apocalypse. La manière dont il comprit et traita ces sujets le rapprochait singulièrement des novateurs ; M. Thausing le démontre dans des pages éloquentes que je regretterais davantage de ne pouvoir analyser, si la traduction qu'impriment MM. Didot ne devait pas, d'ici quelques mois, mettre son livre entre les mains de tous.

Des rapports suivis ne tardèrent pas à s'établir entre Durer et les chefs du mouvement. Ses relations avec Luther paraissent remonter au commencement de l'année 1518. Dans sa lettre du 15 mars le réformateur charge Christophe Scheurl de transmettre à l'artiste ses remercîments pour le cadeau qu'il lui a fait (sans doute de ses gravures) : « Accepi... simul et donum insignis viri Alberti Dureri... Interim rogo commendes me optimo viro Alberto Durero et gratum ac memorem ei me nunties. » Un peu plus tard nous rencontrons Durer parmi les membres de la petite société qui s'était groupée autour du prédicateur Wenceslas Link et qu'un document contemporain représente comme « omnes salutis Martinianæ cupidissimi ». Ce fut vers la même époque, selon toutes les probabilités, que notre maître fit la connaissance de Mélanchthon. Si l'on se rappelle qu'il était également lié avec Zwingle on conviendra qu'il n'était



pas moins aimé et apprécié par les champions de la réforme religieuse que par ceux de la renaissance littéraire et scientifique de son pays. Peu d'artistes, même en Italie, ont été honorés d'amitiés aussi précieuses et aussi diverses.

Dès le début deux de ses plus chers concitoyens, Lazare Spengler et Pirkheimer, entrèrent en lice et publièrent des pamphlets qui leur valurent l'excommunicatiou. Lui-même ne montra pas moins de fermeté. La lettre qu'il écrivit, au commencement de 1520, à Spalatin, chapelain du duc Frédéric de Saxe, nous prouve avec quelle franchise et quel courage cet homme, d'ordinaire si doux et si craintif, osait s'exprimer quand on touchait à de certaines questions. Comme ce document curieux, découvert il y a peu d'années à Bâle par un des collaborateurs de la *Gazette*, M. His-Heusler, n'a pas encore paru dans notre langue, je vais essayer de le traduire, en m'attachant autant que possible à lui conserver son caractère.

Révérend et cher Monsieur,

J'avais d'abord consigné mes remercîments dans la petite lettre, parce que je n'avais lu que votre petit billet. Ce n'est que plus tard en retournant le petit sac dans lequel le livre [1] était enveloppé, que je trouvai la vraie lettre. J'y ai appris que mon très-gracieux seigneur (l'électeur Frédéric de Saxe) m'envoie lui-même les livres de Luther. C'est pourquoi je prie Votre Révérence d'exprimer à Sa Grâce Électorale ma plus vive et respectueuse reconnaissance et de la prier respectueusement d'avoir pour recommandé le digne docteur Martinus Luther, à cause de la vérité chrétienne qui nous importe plus que toutes les richesses et toutes la puissance de ce monde ; en effet ces choses passent avec le temps, mais la vérité demeure éternellement. Et si Dieu permet que je rencontre le docteur Martinus Luther, je me propose de le portraiter avec soin et de graver ce portrait sur cuivre afin de perpétuer le souvenir de cet homme chrétien auquel je dois d'être sorti de grandes angoisses. Et si le docteur Martinus publie quelque chose de nouveau en allemand, je prie Votre Révérence de vouloir bien l'acheter à mes frais et me l'envoyer.

Item comme vous m'écrivez pour avoir de ces apologies *(Schutspücklein)* de Martin, sachez qu'il n'en reste plus; mais on les imprime (en ce moment) à Augsbourg. Dès qu'elles seront prêtes je vous en enverrai. Mais sachez que ce livre, quoique fait ici a été signalé en chaire comme un livre hérétique, qu'il faut brûler, et qu'on a vilipendé celui qui l'a publié sans y mettre son nom. Le docteur Eck, à ce que l'on dit, a aussi voulu le brûler publiquement à Ingolstadt, comme on l'a fait jadis aux livres du docteur Reuchlin.

Item j'envoie avec la présente à mon très-gracieux seigneur trois épreuves d'un

1. Ou plutôt petit livre; tel est en effet le sens du mot « püchlein » que Durer emploie d'un bout à l'autre de sa lettre.



cuivre que j'ai gravé à la demande de mon très-gracieux seigneur de Mayence [1], auquel j'ai offert et envoyé la planche et deux cents épreuves et qui m'a témoigné la plus grande bienveillance, car j'ai reçu de lui 200 florins en or et 20 aunes de damas pour un vêtement. Ce cadeau je l'ai accepté avec joie et reconnaissance, surtout dans un temps où j'étais dans le besoin. Car S. M. l'Empereur, d'heureuse mémoire (il m'a été enlevé trop tôt), avait gracieusement aussi pourvu à mon sort, en récompense de mes longs et nombreux soins, peines et travaux. Mais ces 100 florins que je devais prélever chaque année ma vie durant sur les impositions de la ville et que j'ai touchés régulièrement pendant la vie de S. M. l'Empereur, messeigneurs (de Nuremberg) ne veulent plus me les donner. Je suis donc condamné aux privations dans mes vieux jours et le temps, les peines et les travaux si longs que j'ai consacrés à Sa Majesté Impériale sont perdus. Si ma vue faiblissait, si ma main devenait moins libre, ma situation ne serait pas enviable. Je n'ai point voulu vous cacher ces faits, sachant combien vous m'êtes favorable et quelle confiance je puis avoir en vous.

Je prie Votre Révérence, dans le cas où mon très-gracieux seigneur viendrait à oublier les bois de cerf qu'il m'a promis, de vouloir bien le faire ressouvenir de cette dette, afin qu'il m'accorde une belle paire de bois; je veux en faire des flambeaux (ou des lustres). Je joins également à la présente deux petits crucifix imprimés; ils sont gravés sur or et l'un d'eux est destiné à Votre Révérence [2]. Dites à Hirschfeld et à Albrecht Waldner que je suis leur serviteur. Sur ce je prie Votre Révérence de me recommander à mon très-gracieux seigneur l'Électeur.

Votre dévoué,

ALBERT DURER, à Nuremberg.

On connaît, par le journal du voyage dans les Pays-Bas, les plaintes éloquentes arrachées au maître par la nouvelle de l'arrestation de Luther. Une lettre adressée à Nicolas Kratzer, — l'astronome de Henri VIII, l'original du beau portrait de Holbein, qui se trouve au Louvre — et récemment découverte, nous montre Durer transformé en véritable prédicateur. Il lui écrit, le 5 décembre 1524:

« Nous sommes plongés dans l'humiliation et environnés de périls à cause de la foi chrétienne, car on nous considère comme des hérétiques. Mais que Dieu nous accorde sa grâce et nous fortifie avec sa parole, car nous devons obéir à Dieu plus qu'aux hommes. C'est pourquoi mieux vaut perdre notre corps et nos biens que de voir Dieu brûler notre corps et notre âme dans les flammes de l'enfer. Que Dieu nous donne donc d'être constants dans le bien, qu'il éclaire nos adversaires, ces pauvres gens aveugles et misérables, afin qu'ils ne périssent pas dans leurs erreurs. Sur ce je vous recommande à Dieu. Item je vous envoie deux portraits sur cuivre. Vous saurez bien quels sont ceux qu'ils représentent. Il ne fait pas bon pour le moment vous écrire d'autres nou-

1. C'est le portrait appelé le *Petit Cardinal*. B. 102.
2. Il s'agit sans doute du pommeau d'épée de Maximilien. B. 23. A.

velles; qu'il me suffise de vous dire que l'on nourrit beaucoup de mauvais projets. La volonté de Dieu sera seule faite. »

Cependant des déchirements douloureux ne tardèrent pas à se produire dans l'entourage immédiat du maître et il se vit plus d'une fois atteint directement. Les opinions extrêmes se firent jour. Trois de ses meilleurs élèves, les deux Beham et Georges Penz, furent condamnés à l'exil pour cause d'athéisme (1524). Son graveur favori, Hieronymus Andreæ, fut accusé de complicité avec les paysans révoltés et mis en prison (1525). Pirkheimer par contre devint de plus en plus hostile au parti des novateurs et d'interminables discussions prirent place, Mélanchthon nous l'apprend, entre l'artiste et l'irascible patricien. « Ces choses-là ne sont pas faites pour être peintes, » s'écriait ce dernier poussé à bout. « Ce que vous soutenez, » répliquait Durer sans perdre contenance, « n'est même pas fait pour être dit, on ne peut même pas le concevoir. »

Mais quelque attaché que Durer fût à ses croyances, il ne cessa d'être l'homme de la modération; il ne voulut, et cela montre l'indépendance de son caractère, ni transformer son crayon en une arme de combat, comme Holbein le fit plus tard en Angleterre, ni devenir, à l'instar de Cranach, le peintre attitré du protestantisme. Ses deux dernières gravures sur cuivre sont consacrées à deux des physionomies les plus sympathiques de la Réformation et de la Renaissance : Mélanchthon et Érasme. Est-il un plus beau témoignage de son impartialité!

Il ne rompit nullement, d'ailleurs, avec les sujets traditionnels. L'*Adoration des mages* de l'Albertine (1524), gravée dans ce recueil (2e période, tome IV, page 81), et la *Vierge à la poire* de la galerie de Florence (1526), ne s'écartent guère, au point de vue de la composition, de ses anciens dessins, peintures ou estampes. Le réalisme seul y est plus accentué (sous ce rapport il n'y a vraiment pas progrès), et nulle trace de grandeur ou de poésie ne subsiste plus dans la figure de la mère et de l'enfant.

Les travaux qui absorbèrent les dernières années du maître, les *Quatre Tempéraments*, de la Pinacothèque de Munich, et les ouvrages théoriques, sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de nous étendre sur ce chapitre. Durer, quoique mort dans un âge peu avancé — il comptait à peine cinquante-sept ans, — a eu la bonne fortune de mener à fin ces entreprises qui forment comme le couronnement de son

œuvre. Sous ce rapport, comme sous tant d'autres, rien ne lui a manqué : l'existence du citoyen nurembergeois a été aussi calme, aussi heureuse, aussi riche en distinctions de toute sorte que sa carrière d'artiste a été bien ordonnée et bien remplie.

EUGÈNE MÜNTZ.



HACHETTE



E premier article de cette série, entreprise il y a deux ans, était consacré à la plus ancienne des maisons de librairie française, et l'on ne s'attendait pas alors à en voir sitôt disparaître le chef vénéré, M. Ambroise Firmin-Didot; nous avons rendu à ce bibliophile éminent, à cet amateur éclairé des choses de l'art, le tribut d'hommages et de respect qui lui était dû. L'éditeur dont nous voulons parler aujourd'hui, pour être de moins vieille noblesse, n'en a pas moins de titres à la reconnaissance de tous ceux qui puisent dans la culture de l'esprit leurs plus grandes jouissances, quel que soit du reste l'objet de leur prédilection, les sciences, les lettres ou les beaux-arts.

Éditeurs nous-mêmes, et voués depuis longtemps aux travaux de propagande artistique et de vulgarisation, — le mot employé dans son acception la plus élevée, — nous ne saurions rester indifférents aux efforts que d'autres développent dans la même voie, et nous aimons à leur faire honneur des progrès qu'ils accomplissent. Aux artistes nous réservons la plus grande part de cette revue : ils sont ici chez eux; mais il n'est que juste d'y admettre, de temps à autre, le collaborateur infatigable de leur fortune et de leur renommée, l'éditeur qui répand leur pensée à des milliers d'exemplaires et qui, par le miracle de l'enseignement, fait germer aux quatre coins du monde la clientèle future de l'art et des artistes.

Le titre que revendique entre tous la maison Hachette, c'est d'être une librairie classique. Certes, le mot avait en 1822, — quand l'éminent fondateur de cette maison sortit de l'École normale supérieure, l'année même qui vit la suppression de cette école, — une signification précise que l'on a dû amplifier pour l'accommoder au goût et aux besoins modernes. Il faut aujourd'hui l'expliquer par un commentaire ou plutôt lui restituer



HENRI VIII.

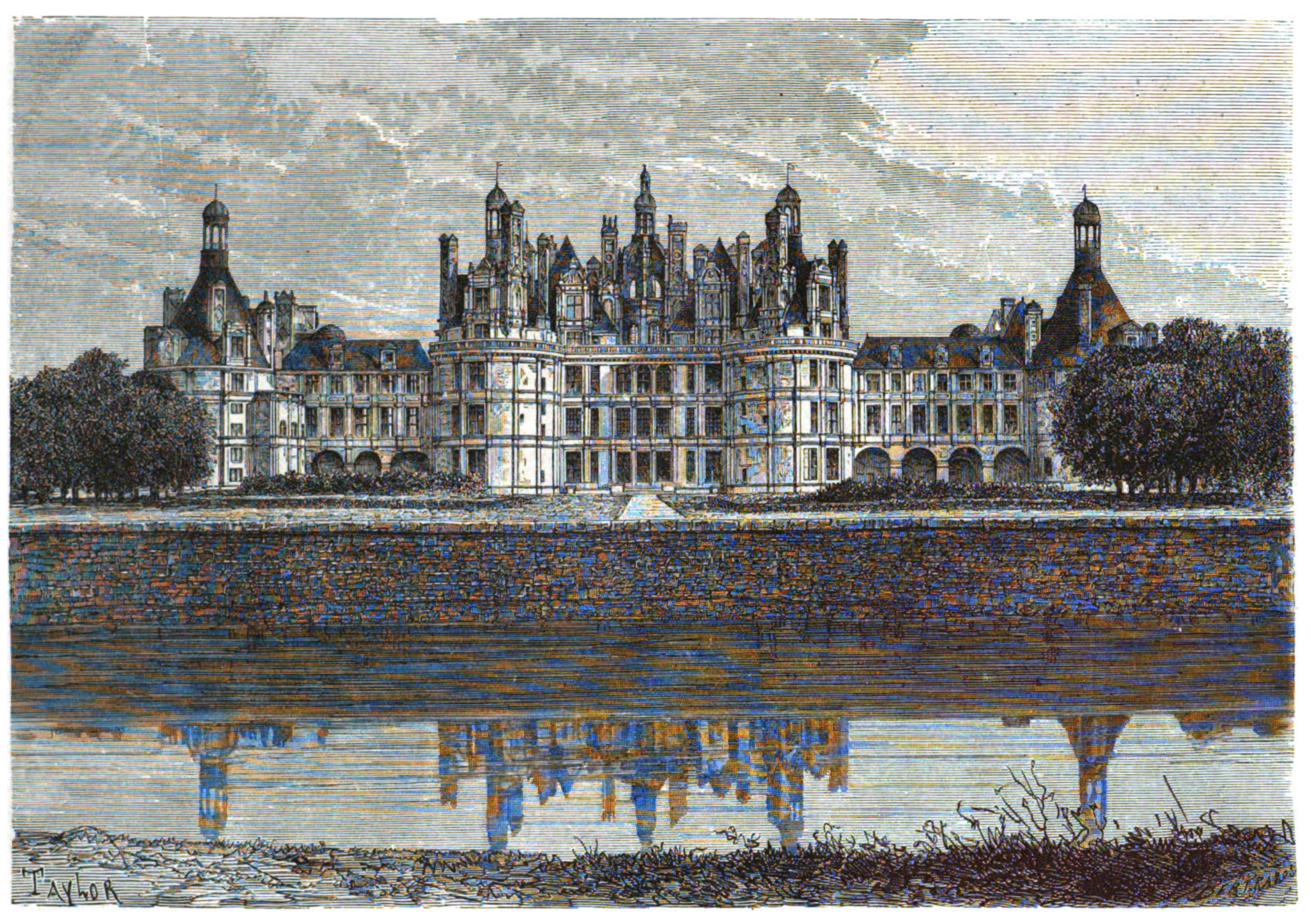
Dessin de M. Ronjat, d'après Holbein. (*Histoire d'Angleterre* par M. Guizot.)

son sens propre : c'est-à-dire qui est à l'usage des classes, de l'enseignement. A ce point de vue, les successeurs de M. Hachette n'ont pas démérité de lui, ni renié ses traditions, et, contemplant leurs immenses travaux, ils peuvent affirmer que « leur plus grande ambition a toujours été de faire descendre l'instruction dans les classes les plus humbles, dans les intelligences les moins exercées, comme d'offrir des ressources supérieures aux intelligences d'élite, de seconder les aspirations des hommes d'étude dont le but est d'atteindre au sommet de la science ».

Il n'est pas, croyons-nous, dans le monde de maison plus considérable que la leur; par le chiffre des affaires, il n'en est pas non plus qui offre une réunion aussi complète, aussi intelligemment comprise de livres utiles et de belles éditions. Ce qui nous a le plus frappé, quand nous nous sommes livré à l'examen de leur catalogue, c'est la parfaite coordination de toutes choses, la méthode simple et rationnelle qui a présidé aux choix et à la distribution de leurs publications. Rien n'y est livré au hasard, et nous ne sachions pas qu'ils aient jamais rencontré le succès sans l'avoir provoqué par un judicieux discernement des bons livres à faire, et des hommes les plus aptes à les écrire. Ils ne sont pas seulement les éditeurs de leurs livres, le plus souvent ils les inspirent : c'est là le côté vraiment artistique des directeurs de la maison Hachette.

Quant aux lecteurs, ils ont une manière de procéder qui semble imitée des méthodes de l'histoire naturelle, et toutes leurs publications sont faites pour répondre aux besoins des variétés que comporte leur classification. Le savant, l'homme du monde, l'étudiant et le simple curieux qui n'a ni le loisir d'étudier à fond, ni la fortune pour apprendre dans les livres dont la parure rend la science moins amère, font bibliothèque à part, si l'on peut s'exprimer ainsi; chacune est composée des mêmes éléments; la qualité ne varie pas, et c'est sur la quantité que porte le dosage sagement réglé suivant les besoins ou les aptitudes scientifiques des différentes classes. L'ensemble de ces ouvrages forme une sorte de compendium des connaissances humaines, et les éditeurs peuvent revendiquer pour leur maison l'éloge qu'on faisait de Pic de la Mirandole : leurs publications traitent *de omni re scibili et quibusdam aliis.*

La *Gazette des Beaux-Arts* n'est pas une revue encyclopédique, nous n'aurons garde de l'oublier, aussi ne parlerons-nous un peu longuement que des livres qui intéressent plus spécialement nos lecteurs. Mais comment passer, sans leur jeter un coup d'œil, devant ces immenses vitrines où sont exposées toutes les richesses scientifiques et littéraires qu'ont accumulées les siècles, sorte de grenier d'abondance de l'esprit où l'on a mis en réserve les produits les plus purs du cerveau humain depuis



LE CHATEAU DE CHAMBORD. — (*Nouvelle Géographie universelle*, par M. Élisée Reclus.)

l'origine des civilisations. En ce qui touche l'enseignement proprement dit, il serait superflu de rappeler par le menu cet immense attirail classique qui, peu ou prou, nous a passé par les mains, depuis les livres destinés à la première enfance, établis d'après la méthode Pape-Carpentier, — méthode si naturelle que Villemain put en dire : « L'expérience ressemble ici à une utopie réalisée », — jusqu'aux grandes éditions classiques des Régnier, des Patin et des Nisard. Les noms des principaux auteurs suffiront à évoquer ces souvenirs d'autrefois; ils s'appellent Duruy, Charles Robert, Eugène Rendu, Meissas et Michelot, Cortambert, Tarnier, etc., etc., sans oublier la série des annotateurs que nous eussions voulus moins discrets alors que nous vivions dans l'intimité forcée des Grecs et des Romains. Comment prononcer, sans un sentiment de plaisir mêlé de terreur, les noms vénérables de MM. Quicherat, Alexandre, Ozaneau, qui ont fait de si gros dictionnaires. Depuis que nous avons quitté les bancs de l'école, bien d'autres sont nés, plus volumineux encore, le *Littré*, par exemple, une œuvre grandiose, unique, et qui suffirait à la gloire de plusieurs hommes. M. Auguste Brachet va faire la grammaire de ce dictionnaire; si la génération nouvelle ne connaît pas le français, elle n'aura vraiment pas d'excuse.

Les philologues ne se plaindront pas : MM. Hachette leur ont donné encore un dictionnaire arabe, celui de M. Cherbonneau, et un autre enfin que nous recommandons, bien qu'il soit peu agréable à étudier, mais nous avons appris à nos dépens combien il est utile de le connaître: c'est le dictionnaire français-allemand et allemand-français de M. Fix.

La lexicographie doit beaucoup à la maison Hachette; le prototype du genre, le *Bouillet*, est sorti de chez elle, en 1842 : elle compte en ce moment douze grands dictionnaires encyclopédiques terminés, cinq en cours de publication et trois en préparation. Le dernier venu est le *Dictionnaire de Chimie pure et appliquée* de M. Wurtz. Chacun de ces ouvrages, et nous laissons de côté celui de M. Littré, représente une somme de travail de dix à vingt années, et plus de 200,000 francs de dépense. Nous en retiendrons trois qui ont un intérêt particulier pour nous : le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, de l'abbé Martigny; celui des *Antiquités grecques et romaines*, par MM. Daremberg et Saglio, et enfin l'*Histoire du Costume*, publiée par M. Quicherat.

L'enseignement de l'histoire est traité avec une importance égale : outre la série classique si bien dirigée par M. Victor Duruy, nous pourrions noter une suite d'excellents livres destinés à la jeunesse, tels par exemple que l'*Histoire d'Angleterre*, par M. Guizot, où le petit lecteur trouve à chaque pas du récit de bonnes images qui rendent les étapes



ATHÈNES ET LE MONT HYMETTE VUS DU MONT SAINT-ÉLIE. — Dessin de M. Taylor d'après un croquis de M. H. Belle. (*Le Tour du Monde*).

moins douloureuses. MM. Hachette attachent, du reste, une grande importance à l'enseignement par les yeux. Ils viennent de commencer la publication de grands tableaux historiques destinés, dans leur pensée, à corriger utilement la nudité austère des salles d'étude. Réussiront-ils? Nous voudrions le croire, mais il faut reconnaître que, jusqu'à ce jour, le monde universitaire n'a rien fait pour encourager de pareilles tentatives. Du petit au grand, les membres du corps enseignant, si distingués d'ailleurs et animés des meilleures intentions, ont beaucoup de peine à admettre dans l'arsenal scolaire le secours de l'illustration; ils ne semblent pas en comprendre l'importance comme aide-mémoire et comme stimulant des facultés d'observation qui sont si développées dans l'enfance. Une grande réforme est à opérer dans ce sens et le moment semble venu de l'entreprendre. Nul n'est mieux placé pour la tenter que le ministre éminent qui préside aux destinées de l'Instruction publique et des Beaux-Arts; il a prouvé plus d'une fois qu'il avait conscience de l'étroite solidarité qui devrait unir les deux sections de son ministère : ce serait un grand honneur pour lui s'il parvenait à réconcilier ces deux sœurs ennemies.

L'histoire nous conduit à la géographie : ici encore nous retrouvons MM. Hachette au premier rang des éditeurs contemporains; il nous suffira de rappeler la *Nouvelle Géographie universelle*, par M. Élisée Reclus, qui est en cours de publication. C'est un ouvrage monumental, et tel que l'Allemagne, si fière à bon droit de ses travaux géographiques, ne pourrait en élever un semblable. Les savants ne lui manqueraient certainement pas pour l'écrire, mais où trouver un groupe de collaborateurs du crayon comme ceux réunis autour de M. Élisée Reclus, dont la compétence spéciale et le talent d'écrivain sont au-desssus de toute contestation; où trouver surtout un éditeur assez audacieux pour entreprendre un ouvrage aussi dispendieux, et qui ait la puissance de le mener à bonne fin? L'intelligence et le bon vouloir ne suffisent plus à une époque où il faut faire vite et grand; le capital, nerf de toutes choses, est aussi le nerf de la librairie.

Les mêmes éditeurs vont publier, en outre, l'*Atlas* de M. Vivien de Saint-Martin et son grand *Dictionnaire de Géographie,* deux ouvrages considérables et tels que leur maison seule peut en mettre en œuvre.

La littérature d'imagination occupe une place d'honneur dans la maison Hachette, mais cette place n'est pas, à beaucoup près, aussi importante que celle dévolue aux ouvrages d'enseignement, surtout si nous y faisons rentrer les livres consacrés aux connaissances utiles. C'est dans cette dernière section particulièrement que l'on peut observer avec fruit

l'application du système imaginé par les éditeurs, leur méthode. Pour les enfants ils ont la *Bibliothèque rose;* les curieux trouvent à se



JOUEUSE DE LUTH.

Dessin de M. Maillart d'après un croquis du baron de Hübner. *(Promenade autour du monde.)*

satisfaire dans la *Bibliothèque des Merveilles,* les savants ou ceux qui aspirent à le devenir consultent les excellents traités de M. Figuier, les dix volumes du *Tableau de la nature* et les *Vies des savants illustres*;

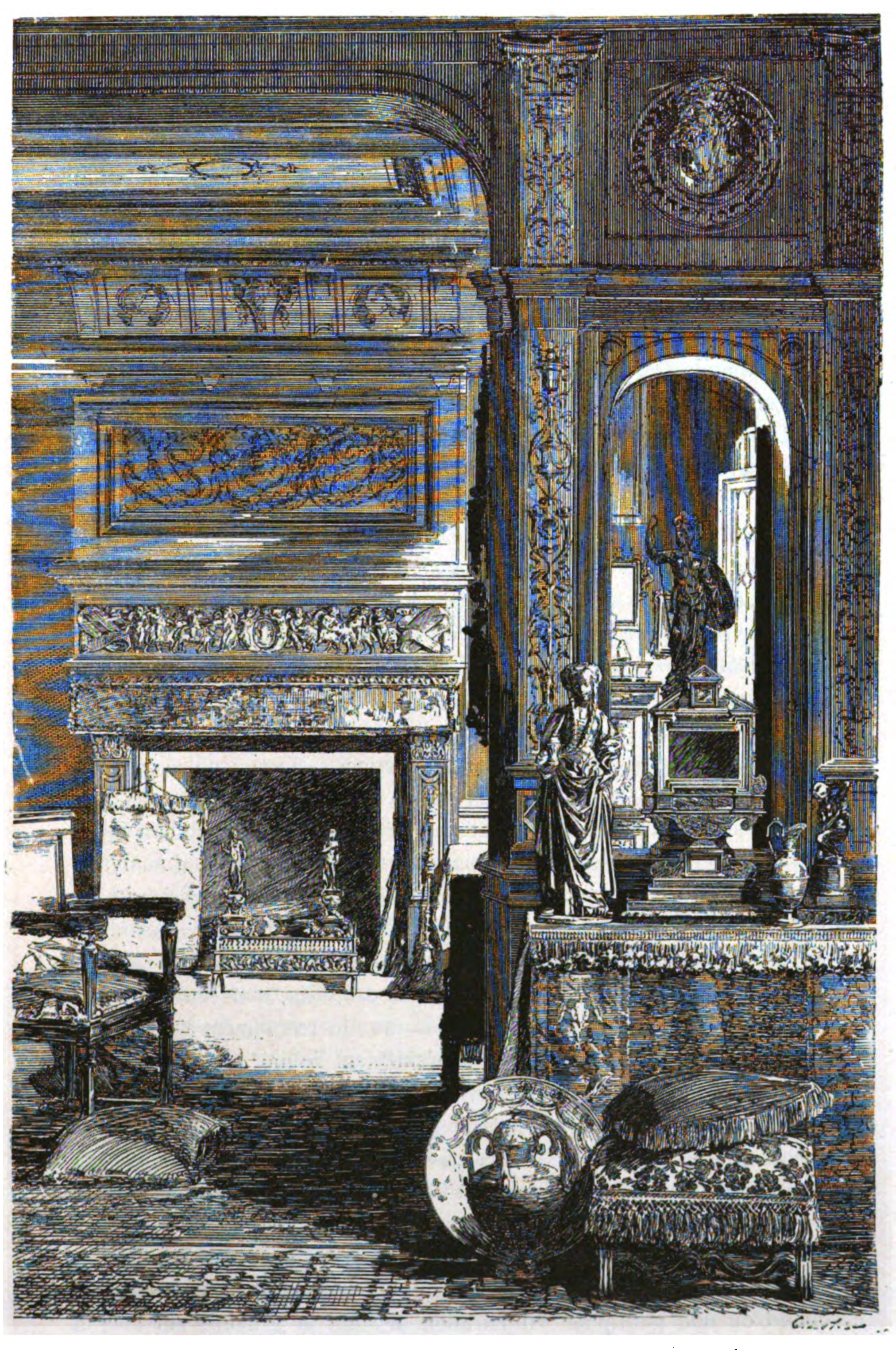
enfin, les gens du monde ont à leur disposition une série de magnifiques ouvrages, tels que le *Ciel*, de M. Guillemin, la *Terre*, de M. Élisée Reclus, etc.

Nous n'examinerons pas en détail les publications de voyages; c'est toute une librairie, et la plus originale qui se puisse voir, la plus personnelle aux éditeurs. Deux citations en diront assez : ils ont créé les *Guides-Joanne* et *Le Tour du monde*, publications universellement connues, soit par les éditions françaises, soit par les traductions qui en sont faites en plusieurs langues. Il serait superflu d'en parler plus longuement, mais nous voulons relever un détail d'administration qui est bien fait pour établir l'importance d'une publication comme *Le Tour du monde*, au point de vue des travaux artistiques. Les quinze années de ce journal représentent une somme de deux millions versés entre les mains des dessinateurs et des graveurs.

Nous arrivons aux éditions de grand luxe, et là encore nous avons à constater la supériorité de la maison Hachette. En première ligne viennent ces admirables *Évangiles* de Bida qui sont, à proprement parler, le chef-d'œuvre typographique de notre époque, et peut-être de tous les temps. L'impression, commencée en janvier 1869, a duré plus de quatre ans. Elle présentait deux opérations très-distinctes : 1° l'impression typographique en deux couleurs, titres et cadres en rouge et texte en noir; 2° l'impression, en taille-douce et dans le texte, des ornements, titres, têtes de chapitre, lettrines et culs-de-lampe. Le mélange de ces impressions successives ne pouvait supporter un travail imparfait; pour arriver à les faire repérer exactement aux points où chacune d'elles devait être, il a fallu pour ainsi dire tout créer, les procédés et les machines. Nous n'insisterons pas davantage; ce serait revenir sur un sujet dont il a été déjà question dans cette revue, à diverses reprises, mais il nous sera permis de rappeler la part considérable qu'ont prise à ce chef-d'œuvre de la librairie deux de nos meilleurs et plus anciens collaborateurs, M. Claye, pour l'impression du texte, et M. Salmon pour celle des planches.

Les *Évangiles* ont fait l'étonnement et l'admiration de tous les hommes spéciaux : c'est le grand honneur de la maison Hachette de les avoir créés, au prix de douze années de travail et d'un million de dépenses qu'elle savait d'avance ne pouvoir être couvertes, quel que fût le succès de l'ouvrage. Son but était d'élever le monument dont pussent s'honorer la librairie et la typographie françaises : il était impossible de l'atteindre plus complétement.

Ce grand ouvrage ne doit pas nous faire oublier les belles publications



SALON DE STYLE RENAISSANCE, CHEZ M. EDMOND BONNAFFÉ.

(Dessin de M. J. Jacquemart pour l'*Histoire du mobilier*.)

illustrées par M. Gustave Doré, et qui sont aujourd'hui populaires; le *Roland furieux*, que prépare le fécond artiste, sera digne des précédentes, car l'Arioste n'est pas moins apte que Dante et Cervantes à exciter cette imagination si vive qui trouve dans le crayon un interprète rempli de verve et infatigable.

On peut classer enfin dans les éditions de luxe la *Promenade autour du monde*, par M. le baron de Hübner. Le célèbre diplomate autrichien écrit notre langue avec autant de pureté que d'esprit; ce n'est pas seulement en rédigeant des protocoles qu'il a pu acquérir cette dextérité. Quatre éditions successives de son ouvrage l'ont, du reste, naturalisé écrivain français.

La plus récente des publications de la maison Hachette mérite de notre part une attention particulière; elle est due à la collaboration de deux artistes, — tous deux le sont, l'un par la plume et la compétence spéciale, l'autre par le crayon, — MM. Jacquemart père et fils. L'*Histoire du mobilier*, ouvrage posthume de notre regretté collaborateur Albert Jacquemart, est une œuvre de haute portée que l'on ne saurait traiter avec trop de respect; M. Edmond Bonnaffé a bien voulu accepter de la présenter aux lecteurs de la *Gazette*, et nous nous en réjouissons, car ce sera pour nous une occasion nouvelle de lire un article de critique d'art bien conçu et spirituellement écrit.

Nous ne voulons pas cependant abandonner ce livre à notre confrère sans dire quelques mots de la part grande que M. Jules Jacquemart peut revendiquer dans le succès à sensation qui l'attend. Jamais l'éminent aquafortiste, le dessinateur exquis dont notre rédacteur en chef analysait récemment l'œuvre si considérable, n'a mieux affirmé que le dessin est la plus élégante et la plus explicite des formes du langage, quand on en connaît comme lui les ressources infinies et les délicatesses d'expressions. Il abordait pourtant, cette fois, des procédés, nouveaux ou à peu près, pour lui qui doit à l'eau-forte sa grande renommée. Mais qu'importe l'outil, quand la main est souverainement habile!

M. Jules Jacquemart s'est servi, pour illustrer le livre de son père, d'un mode de gravure qui tend de plus en plus à se généraliser et au succès duquel la *Gazette* n'aura pas été étrangère. Nous désirons en dire quelques mots. Quand on veut illustrer un livre ou un journal, on a l'embarras du choix entre diverses manières de faire les images. Nous laissons de côté l'eau-forte et la lithographie : ces procédés donnent les meilleurs résultats, mais ils sont trop coûteux, obstacle insurmontable quand on doit multiplier l'illustration. Restent la gravure sur bois et l'héliogravure typographique, c'est-à-dire en relief. Nous ne ferons pas le

procès du bois qui, bien traité, charme l'œil par le *gras* de ses lignes et la douceur de ses colorations, mais, pour nous qui subordonnons tout à l'exactitude du dessin, nous ne pouvons oublier que ce procédé remplace l'interprétation première, la pensée de l'artiste-créateur, de celui qui a fait le dessin, par une interprétation de graveur. Si habile que soit ce dernier, sa main ne peut doubler servilement celle du dessinateur, ni son œil voir de la même manière : il en résulte que l'image court tous les risques d'une traduction. Avec le soleil ces inconvénients disparaissent : laissant de côté tout amour-propre de graveur, cet astre n'est jamais tenté de substituer sa personnalité à celle de l'artiste qui lui demande sa collaboration. L'héliogravure a d'autres avantages : elle permet de dessiner en grand ce qui sera gravé en petit, de telle sorte que le dessinateur conserve une liberté de main plus complète pour étudier les formes et fouiller les détails de son modèle. Parmi les 200 beaux dessins que M. Jules Jacquemart a faits pour l'*Histoire du mobilier*, la plupart eussent été impossibles à rendre tels quels, s'il eût fallu les crayonner dans le format du livre. La photographie s'est chargée de les ramener aux dimensions voulues.

Nous n'avons pas à nous étendre sur la valeur artistique de ces dessins que l'auteur appelle très-justement des *eaux-fortes typographiques*, nous en publions un aujourd'hui; d'autres seront mis prochainement sous les yeux de nos lecteurs, pour accompagner le travail de M. Bonnaffé; l'œuvre même se chargera de glorifier l'ouvrier que nos lecteurs connaissent, du reste, de longue date, et qui, par ce magnifique effort, a gagné la cause qu'il avait à cœur de plaider : celle des procédés héliographiques.

On en conviendra, nous l'espérons, la maison qui a édité tous les beaux et bons livres dont nous venons à peine d'esquisser le catalogue, mérite bien les éloges que nous lui avons décernés. A l'envisager au point de vue commercial, elle fait également grand honneur à notre pays, dont elle répand les gloires intellectuelles dans le monde entier, en même temps qu'elle est d'un grand profit pour le travail national, car on peut évaluer à trois mille personnes le nombre des collaborateurs de divers états qui vivent des travaux commandés par elle. Ces travaux, ce sont plus de quatre mille volumes composés par huit cents auteurs et illustrés par cent cinquante dessinateurs secondés de deux cents graveurs. Nous terminerons sur cette phrase qui emprunte toute sa valeur à l'éloquence des chiffres.

ALFRED DE LOSTALOT.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1876 [1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Voyage de la haute Égypte. Observations sur les arts égyptien et arabe, par M. Charles Blanc, de l'Académie française. Paris, Loones, 1876; g^d in-8 de 370 p., avec 80 dessins. Prix, papier teinté : 12 francs.

Voir plus haut. pages 460-4 3.

Voyage en Italie, par H. Taine. 3e édition. Paris, Hachette, 1876; 2 vol. in-18. Prix : 7 francs.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, tome XXI, pages 5-27, un article de M. H. Delaborde.

Histoire de la peinture par Alphonse d'Augerot. Limoges, Barbou frères, 1876; in-12 de 122 pages avec figures.

Bibliothèque chrétienne et morale.

Nouvelles Archives de l'art français, recueil de documents inédits publiés par la Société de l'histoire de l'art français. Année 1876. Paris, Baur, 1876; in-8 de VIII et 470 pages.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome VIII, page 559, tome IX, page 581, tome X, page 572, et tome XII, page 565.

Ministère de l'instruction publique. Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux. Tome I, 1er fascicule. Paris, Plon, 1876; g^d in-8 de 142 pages à 2 colonnes.

Prix du fascicule, sur papier ordinaire : 3 fr.; sur papier vélin : 5 fr.; sur papier de Hollande : 10 fr. Le vol.: 9, 15 et 30 fr.
Voir la *Chronique des Arts* du 21 octobre 1876.

Les Maîtres d'autrefois : Belgique et Hollande, par Eugène Fromentin. Paris, Plon, 1876 ; in-8 de 452 pages. Prix 7 fr. 50.

Rubens, Rembrandt, Potter, Cuyp, Van Eyck et Memling. A paru d'abord dans la *Revue des Deux Mondes*. — 2e édition. Paris, Plon, 1876 ; in-18. Prix : 4 fr.

Études sur les beaux-arts. Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques artistes, par E.-L.-G. Charvet. Lyon, Vingtrinier, 1876; in-8 de VII et 91 pages avec un portrait.

L'Art et les Artistes français contemporains, avec un Avant-propos sur le Salon de 1876 et un Index alphabétique, par Jules Claretie. Paris, Charpentier, 1876; in-18 de IX et 455 pages. Prix : 3 fr. 50.

Jules Dupré. — N. Diaz. — J.-J. Henner. — Paul Baudry. — Carolus Duran. — Edouard Detaille. — Une maison de sculpteurs. — Salons de 1873, 1874 et 1875. — Millet et Corot. — J. de Nittis. — Fortuny. — Gleyre. — Barye. — Pils. — Documents et renseignements officiels.

Notes artistiques sur Alger (1874-1875), par John Pradier, attaché à la direction des Beaux-Arts. Tours, Ladevèze et Rouillé, 1876; in-8 de 75 pages.

1. Voir les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les Coulisses artistiques, par Pierre Véron. Paris, Dentu, 1876; in-18 de 298 pages.

La Mission des arts dans la société contemporaine. Discours prononcé à la Société des amis des arts d'Orléans, par L. Guerrier, professeur au lycée. Orléans, Herluison, 1876; in-8 de 32 pages.

La Beauté des femmes dans la littérature et dans l'art, du XIIe au XVIe siècle, par J. Houdoy. Lille et Paris, Aubry et Detaille, 1876; g^d in-8 de 185 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 29 juillet, un article de M. Alfred Darcel.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective. Architecture, etc.

Anatomie artistique élémentaire du corps humain, par le docteur J. Fau, à l'usage des écoles de dessin, des colléges, etc., 5e édition. Paris, J.-B. Baillière, 1876; in-8 de 39 pages, avec 17 planches.

Cours rationnel de dessin à l'usage des écoles élémentaires, par L. d'Henriet. Le dessin d'imitation. 2e édition. Paris, Hachette, 1876; in-8 de 156 pages à 2 colonnes, avec 206 figures dans le texte et un album de 44 modèles lithographiés. Prix : 8 francs.

Notice sur la chambre claire et ses diverses applications à l'usage des artistes, des officiers, des amateurs, etc. Paris, Moreau, 1876; in-8 de 16 pages.

Des Applications de la chambre claire (camera lucida) à l'art du dessin, à la perspective, au lever des plans, etc.; par le docteur Arthur Chevalier, opticien. Paris, chez l'auteur, 1876; in-12 de 16 pages.

Perspective. Moyen prompt, sûr, exact et facile de faire de la perspective à l'aide de la planchette du perspecteur, par C. Lepage, artiste peintre professeur. Paris, Desnos, 1876 ; in-8 de 12 pages avec planches.

Compléments de perspective. Application de la perspective linéaire à la décoration architecturale des plafonds, par Eug. Bailly, professeur à l'École de peinture de Bordeaux. Paris, Delagrave, 1876; in-4 de 30 pages, avec 20 planches.

Procédé simple pour cuire chez soi sans moufle les peintures vitrifiables sur porcelaine, par M. Martial Gabelle. Paris, Malteste, 1876; in-8 de 7 pages.

III. — ARCHITECTURE.

Gwilt's an Encyclopœdia of architecture, historical, theorical and pratical, etc. Revised with Alterations and considerable Additions, by Wyatt Passworth. New edition. London, 1876; in-8 de 1413 pages. Prix : 42^s 6^d.

History of Indian and Easter architecture, by James Fergusson. Forming the 3rd vol. of the New edition of the *History of Architecture*. London, 1876; in-8 de 774 pages. Prix : 42^s.

Histoire critique des origines et de la formation des ordres grecs, par Charles Chippiez, architecte, professeur à l'École spéciale d'architecture. Paris, Ve A. Morel, 1876; g^d in-4 de 400 pages, avec 166 figures dont 32 tirees séparément. Prix : 25 francs.

Le Présent et l'Avenir de l'architecture chrétienne, par M. Anthyme Saint-Paul, membre de la Société française d'archéologie. Tours et Paris, Didron, 1876; in-8 de XII et 98 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*. 5e série Tome III.

L'Architecture intérieure, par E. Daubourg. Portes, vestibules, escaliers, antichambres, salons, salles à manger, etc., etc. Paris, J. Baudry, 1876 ; 40 planches in-folio avec texte. Prix : 50 francs.

Motifs d'ornements pour rosaces, médaillons, panneaux et fonds circulaires, etc. (époques Henri III, Henri IV, Louis XIII, Louis XV et Louis XVI), tirés de la collection de M. Renucci, et dessinés par R. Pfnor. Paris, Ducher, 1876; deux fascicules g^d in-8 de chacun 50 planches. Prix : 36 fr.

L'Artiste industriel. Marbrerie et bronze. Compositions les plus nouvelles, par Marchal. 1re partie. Paris, Ch. Juliot, 1876; in-4 de 28 planches. Prix : 12 francs.

Discours sur le projet de restauration de l'église Notre-Dame de Bar-le-Duc, prononcé, le 5 décembre 1875, par M. l'abbé Tripied, curé-archiprêtre. Bar-le-Duc, Bertrand, 1876; in-12 de 21 pages.

Observations sur la reconstruction de l'église de Boën, par J.-A.-B. Grenier. Saint-Étienne, Théolier frères, 1876; in-8 de 39 pages.

Architecture militaire bourguignonne. Restauration du château de Dijon, par M. Ch. Suisse, architecte. Paris, veuve A. Morel, 1876; g^d in-4 de 83 pages avec 12 planches gravées ou en couleurs. Prix : 30 francs. Sur papier de Hollande, tiré à 50 exemplaires. Prix : 60 francs.

Révision de la liste des monuments historiques du département de l'Hérault. Montpellier, 1876 ; in-4 de 16 pages.

La Place Canclaux et ses abords. Que pouvait-on faire? Qu'a-t-on fait ? par Adolphe Béarnès. Nantes, Plédran, 1876; in-8 de 42 pages.

Étude sur Saint-Julien-le-Pauvre et projet de restauration, par M. E. Chardon. Versailles, Aubert, 1876 ; in-8 de 15 pages.

Le Nouvel Opéra de Paris, par M. Charles Garnier, architecte, membre de l'Institut. Texte. 1er fascicule. Paris, Ducher, 1876; gd in-8 de 112 pages.

On annonce deux forts volumes de texte, de chacun 400 ou 500 pages.

Le Nouvel Opéra de Paris, par M. Charles Garnier, architecte, membre de l'Institut. Première livraison, Paris. Ducher, 1876; gd in-folio de 10 planches, avec un texte in-8 de 112 pages.

On annonce 100 planches, dont 17 en couleur.

Architecture contemporaine. Les théâtres de la place du Châtelet (Théâtre du Châtelet, théâtre Lyrique) construits d'après les dessins et sous la direction de M. Gabriel Davioud, architecte; publiés sous le patronage et avec le concours de la ville de Paris, par MM. César Daly et Gabriel Davioud, architectes. Paris, Ducher et Cie, 1876; in-folio de 48 pages à 2 colonnes avec 64 planches.

Collégiale de Saint-Quentin. Discussion sur la nature et sur les causes de l'inclinaison des piliers du chœur et des transepts, par Pierre Bénard, architecte. Paris, librairie centrale d'architecture, 1876; in-8 de 19 pages avec 3 planches.

L'Architecture au Salon de 1876...

Voyez plus bas, à la division : Peinture : *Musées et Expositions.*

Rapport du jury des récompenses à décerner à l'architecture privée en 1876, et distribution des médailles annuelles, par M. Charles Lucas, secrétaire-rédacteur de la Société centrale des architectes. Paris, Ducher, 1876; gd in-8 de 16 pages.

Extrait des *Annales de la Société centrale des architectes*, 2e série, tome 1, 1876.

IV. — SCULPTURE.

Statue de Bacchus-Hercule, trouvée à Lailly (Loiret), par M. l'abbé Desnoyers. Orléans Herluison, 1876 ; in-8 de 14 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique... de l'Orléanais.*

Un Bas-Relief de Mino da Fiesole, par Courajod. Paris, Leroux, 1876; gd in-8 de 19 pages.

Extrait du *Musée archéologique.*

The Triqueti Marbles in the Albert Memorial Chapel, photographed by Miss Davidson. London, 1876; imp. in-8. Prix 10l. 10s.

L'Œuvre de Sainctot Chemin, sculpter fertois, 1530-1555. Les statues de Souvigné-sur-Même (Sarthe), par M. l'abbé Robert Charles. Paris, Didron; Le Mans, Pellechat, 1876; in-8 de 14 pages.

Une Statue pour Chateaubriand. La statue de Duguay-Trouin à celle de Chateaubriand (vers) par F. Longuécand. Saint-Malo, Renault, 1876; in-8 de 8 pages.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

De la Peinture à l'huile en France au commencement du XIVe siècle, par M. G. Demay, membre résident de la Société des antiquaires. Nogent-le-Rotrou, Daupeley, 1876; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires.*

Le Triptyque d'Albert Durer, exécuté par Jacob Heller, par Charles Ephrussi. Paris, impr. Claye, 1876; gd in-8 de 27 pages, avec figures.

Tirage à part de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 529-551.

Ville d'Amiens. Catalogue des objets d'antiquité et de curiosité exposés dans le Musée de Picardie. Amiens, Caron fils, 1876; in-8 de 200 pages.

Notice des tableaux et objets d'art conservés au Musée de la ville de Draguignan. Draguignan, Latil, 1876 ; in-8 de 38 pages.

La Collection Jacquemart et le Musée céramique de Limoges, par Paul Gasnault. Paris, Quantin, 1876 ; in-4e de 21 pages, avec 21 gravures dans le texte.

Extrait de l'*Art.*

Catalogue raisonné des objets contenus dans le Musée d'archéologie de Marseille...

Voyez plus bas, à la division : Archéologie.

Le Palais ducal et le Musée lorrain en 1875, par H.-L. Nancy, Crépin-Leblond, 1876 ; in-8 de 16 pages avec 5 planches.

Musée départemental d'archéologie (de Nantes). Collection Léon Ballereau. Nantes, Forest et Grimaud, 1876; in-8 de 16 pages.

Marques de fabrique du Musée de Nîmes, publiées en fac-simile par Aug. Aurès, 1er fasci-

cule. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1876; in-8 de 96 pages, avec 23 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*, 1873, 1874 et 1875.

Catalogue des tableaux, statues et dessins exposés au Musée d'Orléans. Orléans, Herluison, 1876; in-18 de xi et 324 pages. Prix : 1 fr. 50.

Notice des monuments provenant de la Palestine et conservés au Musée du Louvre (salle Judaïque), par Ant. Héron de Villefosse, attaché à la conservation des antiques. Paris, impr. de Mourgues frères, 1876; in-12 de viii et 55 pages, avec 1 planche.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 29 juillet 1876 un article de M. A. de Lostalot.

Les Accroissements du Musée de peinture, par M. Le Brun-Dalbanne, conservateur du Musée. Troyes, Dufour-Bouquot, 1876; in-8 de 6 pages.

Extrait de l'*Annuaire de l'Aube* pour 1876.

Guide au Musée de Versailles; abrégé de l'histoire du palais de Versailles, description des salles, galeries, etc. Versailles et Paris, l'auteur, 1876; in-18 de 88 pages avec figures. Prix : 1 franc.

Notice descriptive de l'intérieur du palais de Trianon et du Musée des voitures de gala. Catalogue des objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements, par Alexandre Monavon, régisseur du palais. Versailles, Cerf, 1876; in-8 de 48 pages.

La galerie de M. Schneider, par Louis Gonse. Paris, Claye, 1876; g^d in-8 de 22 pages, avec 7 figures dans le texte, 2 eaux-fortes et 2 fac-simile de signatures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XIII, pages 511-528.

Notice des tableaux et objets d'art, d'antiquité et de curiosités exposés dans les salles du petit séminaire d'Autun, du 29 août au 15 septembre 1876. Autun, Dejussieu, 1876; in-8 de iv et 103 pages.

L'Exposition franc-comtoise des Beaux-Arts à Lons-le-Saulnier, par Paul Pharès. Lons-le-Saulnier, Damelet, 1876; in-8 de 56 pag.

Exposition rétrospective de Nancy. Juillet 1875. Notes de voyage par A. B. Metz, Rousseau, 1875; in-8 de 19 pages.

Extrait du *Vœu national*, 18, 21, 23 juillet 1875.

Catalogue de l'Exposition rétrospective des Beaux-Arts et des arts appliqués à l'industrie, ouverte le 1er mai 1876 dans la halle Saint-Louis, à Orléans. Orléans, Jacob, 1876; in-8 de xxiii et 186 pages. Prix : 1 franc.

Beaux-Arts. Exposition rétrospective d'Orléans, par J. Danton, membre de la commission d'organisation. Orléans, Herluison, 1876; in-8 de 57 pages.

Catalogue de la vingt-cinquième Exposition municipale de Beaux-Arts, ouverte au Musée de Rouen, le 1er octobre 1876. Rouen, Lecerf, 1876; in-12 de 124 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 7 octobre 1876, un article de M. Louis Gonse.

Les Artistes normands au Salon de 1874 par A. R. de Liesville. Caen, Le Blanc-Hardel : Paris, Champion, 1874; in-8 de 82 pages.

Tiré à 153 exempl., sur différents papiers.

Guide de l'Exposition de peinture et de sculpture, contenant le résumé des principales œuvres exposées, avec une courte critique de ces œuvres. Année 1876. Paris, Coste, 1876; in-18 de 68 pages. Prix : 0 fr. 50 c.

L'Exposition des Beaux-Arts, par M. Ch. Timbal. Paris, Douniol. 1876; in-8 de 47 pages.

Extrait du *Correspondant*.

Le Salon de 1876, par M. Flavio. Paris, Pougin, 1876; in-8 de 28 pages.

Extrait de l'*Europe diplomatique*.

Le Salon (1876), par E. Von Heym. Paris, Kugelmann, 1876; in-18 de 70 pages.

Le Salon à vol d'oiseau. Grains de sincérité, par Pierre de Savarus. Paris, Dentu, 1876; in-16 de 47 pages.

Mémorial de l'art et des artistes de mon temps. Le Salon de 1876. (2e année), par Th. Véron. Poitiers, impr. de Oudin; Paris, l'auteur, 1876; in-18 de 272 pages.

La 1re année a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 569, sous le titre de *Salon de 18 De l'art et des artistes....*

Salon de 1876. Exposition des œuvres des artistes vivants. Compte rendu du *Journal des Arts*. Paris 1876; in-16 de 176 pages.

Le Petit Salon de 1876, par Albert Mérat. Paris, 31, rue Richer, 1876; in-8 de 23 pages.

Les Beaux-Arts au Palais de l'Industrie. Exposition de 1876, par Élie de Mont. Charleville, Pouillard, 1876; in-8 de 38 pages.

Mario Proth. Voyage au pays des peintres. Salon de 1877. (2e année.) Paris, H. Waton, 1876; in-8 avec 21 gravures d'après les dessins autographes des artistes. Prix : 3 francs 50 c.

La 1re année a été annoncée dans la *Gazett des Beaux-Arts*, 2e période, tome XII, page 569

L'Architecture au Salon de 1876, par M. Lucien Étienne, secrétaire-adjoint de la Société centrale des architectes. Paris, Ducher, 1876; g^d in-8 de 27 pages.

Extrait des *Annales de la Société centrale des architectes*, 2e série, tome I, 1876.

Les Artistes normands au Salon de 1876, par .-R. de Liesville, membre fondateur de la

Société de l'art français. Paris, Champion, 1876; in-8 de 88 pages.

Tiré à 150 exemplaires, dont 50 sur papier vergé, 3 sur papier teinté, 3 sur papier rouge et 100 sur papier vélin.

Salon de 1876 : Talents féminins. Signés : J.-A. (Jean Alesson). Dans *Les Gauloises, Gazette des femmes artistes et des femmes lettrées*. N° du 1er juin 1876.

L'Ornithologie du Salon de peinture de 1876, par Nérée Quépat. Paris, J.-B. Baillière, 1876; in-18 de 49 pages. Prix : 2 francs.

Tiré à 200 exemplaires dont 25 sur papier de Hollande.

La Légende des refusés, questions d'art contemporain, suivies de Rimes amères et Rimes de combat, par Th. Véron. Paris, l'auteur, 1876; in-12 de 175 pages.

Liste des œuvres d'art exposées par la ville de Paris. École des Beaux-Arts. Juillet 1876. Paris, impr. de A. Chaix, 1876; in-12 de 75 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 15 juillet un article de M. Alfred Darcel.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. 5e exposition. 1876. Catalogue. Monuments historiques. Vues de l'ancien Paris. Histoire de la tapisserie de Louis XIV à nos jours. Paris, F. Debons, 1876; in-12 de 204 pages.

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. 5e exposition. 1876. Catalogue des œuvres et des produits modernes exposés au Palais de l'Industrie. Nouvelle édition, augmentée. Paris, Debons, 1876; in-18 de 121 pages avec un plan. Prix : 1 franc.

Expositions internationales. Philadelphie. 1876. France. Œuvres d'art et produits industriels. Paris, Hôtel de Cluny, 1876; in-8 de 467 pages.

Exposition de peinture, avril 1876, au Salon du Cercle catholique du Luxembourg. Poëme de l'âme, par L. Janmot. 1re série. Paris, impr. de Goupy, 1876; in-8 de 7 pages.

Le Poëme formera trois séries.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, lithographie et photographie exposés en 1876 dans les salles de l'hôtel de ville, par la Société des Amis des arts de Reims. Reims, Maurice, 1876; in-8 de 127 pages.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Raccolta di 120 disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti, esistenti nella R Accademia di Belle Arti in Venezia. Venise, F. Ongania, 1876; 2 vol. in-4.

Fac-simile di 60 disegni originali di soggetti trattati dai piú grandi artisti italiani (Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano, Paolo Veronese, ecc.) che fanno parte della Raccolta di G. Colbachini. Venise, F. Ongania, 1876; in-f°.

Mémoire sur vingt-quatre estampes italiennes du xve siècle, désignées sous le nom d'estampes de la collection Otto, par M. G. Duplessis, membre résident de la Société des Antiquaires. Nogent-le-Rotrou, Daupeley, 1876; in-8 de 21 pages avec gravures.

Extrait des *Mémoires de la Société des Antiquaires*.

Études et croquis de Théodore Rousseau, reproduits et publiés par M. Amand-Durand, avec un texte de M. Alfred Sensier. Paris, Amand-Durand, 1876; 24 planches gd in-f°, dans un portefeuille. Prix : 60 francs.

L'Œuvre de Jules Jacquemart, par M. Louis Gonse. Paris, Claye, 1876; gd in-8° de 90 pages avec 23 eaux-fortes hors texte et de nombreuses gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, voir la *Chronique des Arts* du 11 novembre 1876.

Suite de 34 estampes pour les œuvres de Molière, dessinées et gravées à l'eau-forte par Ad. Lalauze. Épreuves d'artiste, tirées sur papier fort du Japon volant, à 80 exemplaires signés et numérotés sur chaque estampe par le graveur. Paris, Morgand et Fatout, 1876. Prix, suivant les états, 300, 250 et 200 francs.

Cette suite a été faite pour la traduction anglaise de M. Henry Van Laun, publiée à Édimbourg par M. William Paterson.

Rouen disparu. Vingt eaux-fortes, précédées d'une Notice illustrée, par Jules Adeline. Rouen, Augé, 1876; in-4 de 17 pages avec 20 planches.

A paru en 10 livraisons, à 2 fr. 50 c. — Tiré à 125 exemplaires.

Rouen qui s'en va. Rouen, Augé, 1876; in-4 de vingt eaux-fortes, précédées d'une Notice illustrée par J. Adeline.

Publié en 10 livraisons.

Les Environs de Rouen, par Jules Adeline. Rouen, Deshays, 1876; in-16 de 42 pages, avec un frontispice gravé à l'eau-forte.

Le Paysagiste aux champs, par Frédéric Henriet. Paris, A Lévy, 1876; gd in-8 de III et 146 pages, avec 24 eaux-fortes.

Il a été tiré 135 exemplaires numérotés sur papier teinté.

Le Cochon, par M. Arsène Houssaye. Paris, librairie de l'eau-forte, 1876; in-4 de 40 pages, avec 15 eaux-fortes.

Cartouches et caissons de plafonds provenant du château de Coulonges-les-Royaux, relevés et gravés par Octave de Rochebrune. Paris, Ducher, 1876; Album g^d^ in-4 colombier de 24 planches gravées à l'eau-forte. Prix : 24 francs.

Les Colloques d'Érasme. Traduction nouvelle de V. Develay. Paris, Jouaust, 1875-76; 3 vol. in-8, avec 53 eaux-fortes, par J. Chauvet.

Notice sur l'origine et l'état actuel de la gravure industrielle, par A. Buguet. Rouen, Deshayes, 1876; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société industrielle de Rouen.*

Le Livre de bijouterie, par M. Boyvin d'Angers, avec Notice par Georges Duplessis. Paris, Rapilly, 1876; in-4 oblong de 16 pages, avec 20 planches reproduites en fac-simile, par M. Amand-Durand. Prix : 20 fr.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Fac-simile of an Egyptian hieratic papyrus of the Reign of Rameses III, now in the British Museum. London, Longmans, 1876; g^d^ in-f° de 32 pages avec 79 planches en chromolithographie.

Les Antiquités de la Troade et l'Histoire primitive des contrées grecques, par François Lenormant. 1re partie. Paris, Maisonneuve, 1876; in-4 de 91 pages.

Une portion de ce travail est extraite de la *Gazette des Beaux-Arts,* 1875-1876.

Les Ruines de Carthage, par E. de Sainte-Marie. Paris, 1876; in-8 de 36 pages avec 1 carte.

Extrait du journal *l'Explorateur.*

Anatomie des vases antiques, par W. Frœhner. Paris, Detaille, 1876; in-8 de 42 pages.

Athènes, d'après le colonel Leake, ouvrage mis au courant des découvertes les plus récentes, par M. Phocion Roque, chargé d'affaires de Grèce à Paris. Introduction de M. C. Wescher. 2e édition. Paris, Plon, 1876; in-18 de xx et 340 pages, avec des dessins de L. Breton, d'après des photographies.

Recherches sur Délos, par J. Albert Lebègue, ancien élève de l'École d'Athènes. Paris, Thorin, 1876; in-8 de 339 pages avec 3 planches.

Le Monument de Myrrine et les bas-reliefs funéraires des Grecs en général, par Félix Ravaisson, membre de l'Institut, conservateur des antiques au Musée du Louvre. Paris, impr. de Chamerot, 1876; in-4 de 28 pages, avec 3 planches.

Sur l'autel consacré à Hercule Saxanus, placé à la porte de la bibliothèque de Nancy, par F. R. Dupeux. Nancy, Berger-Levrault, 1876; in-8 de 10 pages avec 2 planches.

Petit Album de l'âge du bronze de la Grande-Bretagne, par John Evans. Londres, Longmans. Paris, K. Nilsson, 1876; in-4 avec 26 gravures.

The Archæologie of Rome, by John Henry Parker. London, Longmans, 1876; 2 vol. in-8.

Le Forum romain et le forum de Jules César, d'Auguste, de Vespasien, de Nerva et de Trajan. État actuel des découvertes et étude restaurée, par Ferdinand Dutert, architecte. Paris, A. Lévy, 1876; in-f° de 44 pages avec 14 planches.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, tome XII, page 132.

Description des monuments grecs et romains exécutés en liége à l'échelle d'un centimètre par mètre, par Auguste Pelet, de Nîmes, membre de l'Académie du Gard. Nîmes, Roger et Laporte, 1876; in-8 de IX et 388 pages.

Colchester Castle, a Roman Building and the Oldest and Noblest monument of the Romans in Britain, by Geo. Buckler. London, Longmans, 1876; Post 8 de 80 pages avec illustrations et plans.

Historical and Architectural Sketches, chiefly Italian, by Edward A. Freeman. London, Longmans, 1876; in-8 de 326 pages, avec 22 illustrations d'après les dessins de l'auteur.

Quelques Notes à propos d'un nouveau sarcophage, par F. Brun, architecte. Nice, Caisson et Mignon, 1876; in-8 de 7 pages.

Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale, par Alexandre Bertrand. Paris, Didier, 1876; in-8 de XXXII et 468 pages, avec 10 planches et des figures dans le texte.

Iconographie chrétienne, ou Étude des sculptures, peintures, etc., qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen âge, par M. Crosnier, vicaire général de Nevers. Tours, Mame, 1876; in-8 de XXII et 420 pages, avec vignettes.

De l'Étude de l'archéologie. De la restauration des églises et de la conservation des objets d'art. Lettre de Mgr Turinas, évêque de Tarentaise, à son clergé. Paris, Palmé, 1876; in-8 de 28 pages.

Le Palais des papes à Avignon. Notice historique et archéologique, par Augustin Canron, avocat. 2e édition, revue et augmentée. Avignon, Aubanel frères, 1876; in-8 de 46 pages.

Monuments de la Cité et de la ville basse de Carcassonne, par M. Cros-Mayrevieille, inspecteur des monuments historiques. 3e édition. Carcassonne, Pomies, 1876; in-16 de 143 pages avec un plan.

Abbaye royale de Saint-Pierre de Chaumes-en-Brie, ancien diocèse de Sens, du XIIe-XVIIe siècle, par Alfred Cramail. Paris, impr. de Claye, 1876, in-4 de 45 pages, avec un plan.

Statistique monumentale du département du Cher, texte et dessins par A. Buhot de Kersers. 2e fascicule. Canton d'Argent. Bourges; et Paris, veuve A. Morel, 1876. gr. in-8 de 85 à 124 pages, avec un frontispice, 1 carte et 12 planches gravées à l'eau-forte par J. Boussard, architecte.

Note sur l'origine et la destination de certaines poteries trouvées dans le lit de l'Adour à Dax, par M. Hector Serres. Dax, Jostède, 1876; in-8 de 9 pages.

Extrait du 3e *Bulletin de la Société de Borda.*

Monographie de la crypte et rotonde de Saint-Bénigne et de l'ancienne basilique des bénédictins à Dijon, par J. P., sacris- le Musée d'archéologie de Marseille, par tain de la cathédrale. Dijon, Marchand, 1876; in-8 de 67 pages, avec 3 planches.

La Vallée de L'Égrée (Deux-Sèvres). I. Une habitation gallo-romaine, par E. Rey. Niort, Clouzot, 1876; in-8 de 12 pages.

Extrait des *Bulletins de la Société... des Deux-Sèvres.*

Note sur un vase romain trouvé rue de la Cavée, près l'ancien cimetière Sainte-Hélène, par D. Bourdet. Le Havre, Le Pelletier, 1876; in-8 de 3 pages, avec planche.

Catalogue raisonné des objets contenus dans C.-J. Penon, directeur du Musée d'archéologie. Publié par les soins de M. Alfred Saurel. Marseille, Barlatier-Feissat, 1876; in-12 de 72 pages, avec un plan et deux gravures.

Notice historique sur le château Borély, par Alfred Saurel. Marseille, Barlatier-Feissat, 1876; in-12 de 40 pages, avec une vue et un plan.

Notre-Dame de Moulins, Guide historique, archéologique et iconographique à travers la cathédrale, les chapelles, les vitraux, les peintures, etc., par L. Du Broc de Segange. Moulins, Desrosiers; Paris, Champion, 1876; in-18 de VI et 302 pages; avec 3 planches.

Découvertes archéologiques faites à Nîmes et dans le Gard pendant l'année 1872, par Eug. M. Germer-Durand, bibliothécaire de la ville de Nîmes, 1er et 2e semestres. Nîmes, Catélan, 1876; in-8 de 139 pages.

Histoire de l'abbaye de Notre-Dame d'Ourscamp, par M. Peigné-Delacourt, de la Société des antiquaires de Picardie. Amiens, Douillet, 1876; in-4 de 316 pages, avec un plan de l'abbaye, une carte de ses possessions, des planches de pierres tombales, de sceaux, etc., et un grand nombre de bois dans le texte.

Les derniers Vestiges du vieux Paris, dessinés et gravés d'après nature par J. Chauvet et E. Champollion, avec de courtes notices historiques, rédigées sous la direction de M. Jules Cousin, bibliothécaire de la ville. 1re et 2e livraisons. Paris, Menu, 1876; in-4 de 14 pages avec six planches.

On annonce 50 livraisons environ, au prix de 3 fr. 50 c, 5 fr. et 6 fr. la livraison, suivant la nature du papier.

Description de la Sainte-Chapelle, par M. F. de Guilhermy, membre de la Commission des monuments historiques. 4e édition, Paris, Alcan-Lévy, 1876; in-18 de 79 pages, avec six gravures de M. Gaucherel.

Divinité panthée trouvée dans l'Isle, à Périgueux, par le docteur E. Galy, président de la Société historique et archéologique du Périgord, directeur du Musée départemental. Périgueux, Dupont, 1876; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord.*

Cachet trouvé au couvent des Ursulines de Périgueux. L'Église de Limeyrat. L'Église du Saint-Sépulcre de Villeneuve-d'Aveyron, Par Jules Mandin, architecte. Périgueux, Dupont, 1876; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord.*

Monographie du monastère des dominicains de Sainte-Catherine. à Poitiers (1628-1783); par le R. P. Marie-Philippe Fontalirant. Poitiers, Dupré, 1876, in-8 de 86 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest.* Tome XXXVIII.

Histoire de la cathédrale de Rhodez, avec pièces et documents sur les églises et les anciens artistes du Rouergue, par L. Bion de Marlavagne, membre de la Société française d'archéologie. Paris, Didron, 1876; in-8 de 439 pages, avec 27 gravures. Prix: 5 francs.

Archéologie rouennaise. Conservation des monuments historiques de Rouen, par M. J.

de La Quérière, membre résident de la Société libre d'émulation de la Seine-Inférieure. Rouen, Lecerf, 1876; in-4 de 7 pages.

Sculptures antiques de la province marocaine de Sous découvertes par le rabbin Mardochée; par Henri Duveyrier. Paris, imp. de Martinet, 1876; in-8 de 18 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société de géographie* août 1876.

Étude historique et archéologique sur l'église et la paroisse de Souvigné-sur-Même (Sarthe), par M. l'abbé R. Charles. Mamers, Fleury et Dangin, 1876; in-8 de 38 pages.

Extrait de la *Revue historique et archéologique, du Maine*. 1876. Tome 1. Numéro 1.

Notice ou Étude sur les cloches, leur origine, leur destination, les souvenirs qu'elles rappellent, par M. l'abbé Robert, des Antiquaires de la Morinie, Saint-Omer, Fleury-Lemaire, 1876; in-8 de 11 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Monnaies royales de la Lydie, par François Lenormant. Paris, Maisonneuve, 1876; in-8 de 43 pages.

Examen chronologique des monnaies frappées par la communauté des Macédoniens, avant pendant et après la conquête romaine, par H. Ferdinand Bompois. Paris, Detaille, 1876; in-4 de 102 pages avec 5 planches.

Observations sur un didrachme inédit de la ville de Cierium en Thessalie, par H. Ferdinand Bompois. Paris, Detaille, 1876; in-8 de 47 pages avec planche.

Mémoire sur la numismatique gauloise et du moyen âge en Rouergue... par le vicomte Francisque de Saint-Rémy. Villefranche, veuve Costan, 1876; in-8 de 63 pages.

Trésor de la Blanchardière (Sarthe) — Monnaies du IIIe siècle de l'ère chrétienne — décrit, dessiné et gravé par Eugène Hucher, conservateur du Musée archéologique de la ville du Mans. Le Mans, Monnoyer, 1876; in-8 de 95 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de la Sarthe.*

Le Millarès. Étude sur une Monnaie du XIIIe siècle, imitée de l'arabe par les chrétiens pour les besoins de leur commerce en pays maure, par Louis Blancard. Marseille, Barlatier-Feissat, 1876, in-8 de 30 pages.

Médailles avec bélière, servant de décoration, par E. Meaume. Nancy, Crépin-Leblond, 1876, in-8 de 15 pages.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, septembre et octobre 1875.

Notice héraldique, sigillographique et numismatique sur les évêques de Meaux, par le comte A. de Longpérier-Grimoard, président du Comité archéologique de Senlis. Meaux, Le Blondel, 1876; in-8 de 180 pages.

Les Sceaux du moyen âge. Étude sur la collection des Archives nationales, par G. Demay. Le costume d'apparat des rois, des reines et des dames. Paris, Quantin, 1876; gr. in-8 de 21 pages avec figures.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1875-76.

Chevreuse. Recherches historiques, archéologiques et généalogiques, par Auguste Moutié, de la Société des Antiquaires. Tableaux généalogiques et sceaux des seigneurs de Chevreuse. Rambouillet, Raynal 1876; in-8 de 9 pages avec 3 planches.

Monuments de l'histoire des Hautes-Alpes. Sigillographie du diocèse d'Embrun, par Joseph Roman, avocat, président de la section de sigillographie de la Société française de numismatique et d'archéologie. Grenoble; et Paris, Rollin et Feuardent. 1876; in-4 XIII et 190 pages, avec 15 planches.

Tiré à 200 exemplaires sur papier ordinaire et 22 sur papier de Hollande.

Sigillographie de Normandie (évêché de Bayeux), par M. Paul Farcy, membre de la Société des antiquaires de Normandie. Caen, Le Blanc-Hardel, 1876; in-4 de 329 pages, avec 18 planches gravées par l'auteur.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique.— Mobilier.— Tapisseries. Armes.— Costumes. — Livres, etc.

Catalogue of a Collection of oriental Porcelain and Pottery, lent for Exhibition by A. W. Franks, esq. London, George E. Eyre and W. Spottiswood, 1876; petit in-8 de 124 pages. avec 14 planches.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 21 octobre 1876, un article signé A. D. (Alfred Darcel.)

Histoire générale de la faience ancienne, française et étrangère, considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration, par Ris-Paquot, artiste peintre. Paris, Simon; Amiens, l'auteur, 1876, in-f° de 244 pages, avec 200 planches en coul. retouchées à la main et 1400 marques et monogrammes. Prix, 300 francs.

Notice sur les faïences artistiques de Meillonas (Ain), par Et. Milliet, vice-président de la Société littéraire, historique et archéologique de l'Ain. Bourg, Martin, 1876; in-8 de 16 pages.

Les anciennes Faïenceries de Montauban, Ardus, Nègrepelisse, Auvillar, Bressols, Beaumont, etc. (Tarn-et-Garonne), par Édouard Forestié, secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne. Édition revue et augmentée. Montauban, Forestié, neveu, 1876; in-8 de 248 pages, avec 21 planches. Prix 10 francs.

Exposition de Quimper. Les Faïences de Quimper et les Faïences. de Rouen, par Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de Rouen. Rouen, Lapierre, 1876; in-8 de 23 pages.

L'Art céramique au XIXe siècle, Recueil de compositions nouvelles, formes et décorations, par MM. Paul Avisse et Renard, attachés à la manufacture nationale de Sèvres. Paris, A. Lévy, 1876; 35 planches in-f° gravées et coloriées. Prix: 48 francs.

Notice sur la découverte et la restauration d'une mosaïque de l'époque gallo-romaine, trouvée à Paisy-Cosdon, canton d'Aix-en-Othe, département de l'Aube, par M. Fléchey, ancien architecte de la ville de Troyes. Troyes, Dufour-Bouquot, 1876, in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin des travaux de la Société des architectes de l'Aube.*

Les Mosaïques de Nîmes (1522-1864), par Auguste Pelet. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1876; in-8 de 45 pages.

Le nouveau Vitrail de l'église Saint-Pierre de Limoges, par Alfred Chapoulaud. Limoges, Chapoulaud frères, 1876; in-8 de 16 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique... du Périgord.*

Sulla manifattura degli Arazzi. Cenni storici raccolti e pubblicati dall'arazziere Cav. Pietro Gentili romano. Compte rendu par Eug. Müntz. Nogent-le-Rotrou, Daupeley, 1876; in-8 de 7 pages.

Extrait de la *Revue critique d'histoire et de littérature.*

Note d'un curieux. L'Atelier de tapisseries de Beauvais (par M. le baron Boyer de Sainte-Suzanne). Monaco, 1876; in-8 de 24 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 26 août, un article de M. Alfred Darcel.

Une Manufacture de tapisseries de haute lisse à Gisors sous le règne de Louis XIV. Documents inédits sur cette fabrique et sur celle de Beauvais, par le baron Ch. Davillier. Paris, Aubry, 1876; in-8 de 45 pages.

Papier vergé. Titre rouge et noir. — Voir, dans la *Chronique des Arts* du 26 août, un article de M. Alfred Darcel.

Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims, description précédée de l'histoire de la tapisserie dans cette ville, d'après des documents inédits, par Ch. Loriquet, conservateur de la bibliothèque, des archives et du Musée de la ville. Reims, Giret; Paris, Didron, 1876; in-12 de LXIX et 230 pages.

Voir, dans la *Chronique des Arts* du 7 octobre 1876, un article signé : A. D. (Alfred Darcel.)

Les Tapisseries, par Albert Castel, Paris. Hachette, 1876; in-18 de 320 pages, avec 22 gravures dans le texte. Prix : 2 fr. 25 c.

Bibliothèque des Merveilles.

Le Trésor de la Collégiale de Notre-Dame de Lens au XVe siècle, par M. Jules-Marie Richard, archiviste du Pas-de-Calais. Arras, Sède, 1876; in-8 de 42 pages.

La Voûte verte de Dresde. Bronzes. Ivoires, Mosaïques. Sculpture sur bois. Œufs d'autruche et coquillages. Coraux. Nacre. Émaux. Collection de vases en agate, jaspe, lapislazzuli, chalcédoine. Pierres taillées. Verres à rubis. Filigranes. Cristal de roche. Paris, J. Baudry, 1876; in-f° de 100 planches en héliogravure.

Paraît par livraisons de 10 planches, à 20 fr. l'une.

Histoire générale du costume civil, religieux et militaire du IVe au XIXe siècle (315-1815), par Raphaël Jacquemin, peintre-graveur, Tome I. Paris, l'auteur, 1876; in-4 de 411 pages.

On annonce 7 volumes.

Glimpse at the Art of Japan, by J. J. Jarves, London, 1876; in-8. Prix: 12s 6d.

X. — BIOGRAPHIES.

Les Peintres célèbres, par F. Valentin, 15e édition. Tours, Mame, 1876; in-12 de 288 pages avec 4 gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Artistes anciens et modernes, par Charles Clément. Paris, Didier, 1876; in-12 de 414 pages.

Les Maîtres d'autrefois...

Voyez plus haut, à la division : HISTOIRE.

Les artistes français à l'étranger, par M. L. Dussieux. Ouvrage couronné par l'Académie des inscriptions en 1859. 3e édition. Paris, Lecoffre fils, 1876; gr. in-8 de 647 pages. Prix : 12 francs.

L'Art et les Artistes français contemporains...

Voyez plus haut, à la division : HISTOIRE.

Les Artistes de mon temps, par Charles Blanc, de l'Académie française et de l'Académie des Beaux-Arts. Paris, F. Didot, 1876; in-8 avec de nombreuses gravures dans le texte. Prix : 15 francs.

Éloge de Léon Baleyre, sculpteur, par G. Babinet de Rencogne, président de la Société archéologique et historique de la Charente. Angoulême, Chasseignac, 1876; in-8 de 6 pages.

Exposition universelle de Philadelphie en 1876. Section française, classe 215, groupe II. Paul Bitterling fils, artiste peintre-graveur-verrier. Paris, Pougin, 1876; in-8 de 40 pages.

Antoine Cléricy, ouvrier du roi en terre sigillée (1612-1653). Esquisse sur sa vie et ses œuvres, par A. Milet, chef de la fabrication à la manufacture nationale de Sèvres. Paris, J. Baur, 1876; in-8 de 20 pages.

Notice sur M. Couder, par M. Hébert, membre de l'Institut. Paris, impr. de Chamerot, 1876; gr. in-8 de 13 pages.

Étude sur la vie et l'œuvre de Jean Duvet, dit le Maître à la Licorne, par E. Jullien de La Boullaye. Paris, Rapilly, 1876; in-8. Prix : 6 francs; papier vergé : 12 francs.

Hippolyte Flandrin. Étude biographique et historique, par M. de Montrond, 3e édition. Lille et Paris, Lefort, 1876; in-12 de 144 pages, avec figures.

Études sur les artistes contemporains. Stephen Heller, sa vie et ses œuvres, par H. Barbedette. Paris, Maho, 1876; in-8 de 67 pages.

George Lalleman et Jean Leclerc, peintres-graveurs lorrains, par M. E. Meaume. Nancy, Wiener, 1876; in-8 de 64 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

Documents inédits sur M. Q. de la Tour, publiés d'après les Archives municipales, par Georges Lecocq, secrétaire général archiviste de la Société académique de Saint-Quentin. Saint-Quentin, Ch. Poette, 1876; in-8 de 13 pages.

Tiré à 50 exemplaires.

Eustache Lesueur, surnommé le Raphaël français, par J.-J.-E. Roy. Tours, Mame, 1876; in-12 de 143 pages.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.

Michel-Ange, conférence du 27 mars 1876, par M. Victor Robert. Nîmes, Clavel-Ballivet, 1876; in-12 de 48 pages.

Extrait du journal *le Midi*, 7, 9 et 10 avril 1876.

La Jeunesse de Pierre-Paul Prud'hon, étude, par M. Paul Martin, lue à la séance publique du 6 avril 1876 de l'Académie de Mâcon. Mâcon, Protat, 1876; in-8 de 24 pages.

Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P.-P. Prud'hon, par Edmond de Goncourt. Paris. Rapilly, 1876; in-8 de VIII et 378 pages. Prix: 12 francs; sur papier vergé: 24 francs.

L'Éditeur donne à la fin de ce volume la table du *Catalogue de Watteau*, publié l'année dernière. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, tome XI, page 584.

Puget, poëme, par H. Comignan. Meaux, Carro, 1876; in-8 de 8 pages.

Jean-Baptiste Santerre, peintre; sa vie et son œuvre, par Alfred Potiquet. Paris, Sandoz et Fischbacher, 1876; in-8 de 22 pages.

Recherches sur la vie et l'œuvre du graveur troyen Philippe Thomassin, par M. Edmond Bruwaert, attaché au ministère des affaires étrangères. Troyes, Dufour-Bouquot, 1876; in-18 de 135 pages.

Histoire de Léonard de Vinci, par Arsène Houssaye, 2e édition. Paris, Didier, 1876; in-12 de 494 pages, avec un portrait.

Un Mosaïste champenois. Claude Wallon, par Amédée Lhote. Châlons, Martin, 1876; in-8 de 4 pages.

Extrait du *Journal de la Marne*, du 22 avril 1876.

On trouvera, en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les Notices suivantes :
Asselin (Alfred), ancien maire de Douai, amateur ; 7 octobre 1876;
Bandel, sculpteur allemand ; 7 octobre 1876;
Bosio (A.-S.), statuaire; 15 juillet 1876;
Cabet (Paul), sculpteur, 4 novembre 1876;
Cailleux (de), ancien directeur des Beaux-Arts; 3 juin 1876;
Cuny (François-Eugène), peintre, professeur de dessin aux écoles municipales de la ville de Paris; 9 septembre 1876;
David (Félicien), compositeur; 9 septembre 1876;
Falconnier (Léon), statuaire; 7 octobre 1876;
Fanoli (Michaele), lithographe milanais; 7 octobre 1876;
Fromentin (Eugène), peintre et littérateur; 9 septembre 1876, article de M. Louis Gonse;
Perraud (Jean-Joseph), sculpteur; 4 novembre 1876;
Soulié (Eudoze), conservateur du Musée de Versailles; 3 juin 1876.
Diaz de la Pena (Narcisse), peintre; 25 novembre 1876, article de M. A de Lostalot.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La Photochromie, par Paul de Saint-Victor. Paris, impr. de Pougin, 1876; in-8 de 16 pages.

L'Héliochromie. Méthode perfectionnée pour la formation et la superposition des trois monochromes constitutifs des héliochromies à la gélatine. Mémoire dédiée à la Société d'agriculture, sciences et arts d'Agen, par Louis Ducos du Hauron. Agen, Noubel, 1876; in-8 de 12 pages.

L'Héliochromie. Nouvelles recherches sur les négatifs héliochromiques. La rapidité trou-

vée. Le paysage et le portrait d'après nature. Mémoire, par Louis Ducos du Hauron. Agen, Noubel, 1876; in-8 de 10 pages.

Vulgarisation de la photographie au charbon. Procédé simplifié par le papier de support A F. Formules et manipulations pour obtenir les épreuves mates et émaillées, les vitraux, les presse-papiers, etc., par F. Faure. Lille, Vitet-Gérard, 1876; in-8 de 13 pages.

La Photographie au charbon mise à la portée de tous, par A. Liébert. Paris, l'auteur, 1876; in-12 de 183 pages avec planches. Prix: 10 francs.

Sténographie. Appareil photographique de poche... par le docteur Candèze. Paris, Deyrolle, 1876; in-8 de 34 pages.

Catalogue explicatif de la onzième Exposition organisée par la Société française de photographie, comprenant... 1re édition. Paris, Gauthier-Villars, 1876; in-8 de 52 pages. Prix: 0 fr. 50 c.

Autels moyen âge — Roman, gothique des XIIIe et XVe siècles — composés et exécutés par A. Paurault, architecte, sculpteur. Dourdan, Thésard; Paris, Cagnon, 1876; 55 photographies gr. in-4. Prix: 110 francs.

L'École centrale des arts et manufactures. Vues photographiques, ensemble et détails; extérieur; intérieur; salles d'études; laboratoire; réfectoire; amphithéâtre. Paris, J. Dejey. 1876; in-fo oblong de 21 photographies. Prix: 40 francs.

L'École centrale occupe rue de Thorigny un hôtel construit de 1656 à 1670, qui a porté successivement les noms d'Hôtel Salé, d'Hôtel Lecamus et d'Hôtel de Juigné.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

PARUS PENDANT LE SEMESTRE.

Les Beaux-Arts illustrés, journal hebdomodaire des arts et de la curiosité. 1re année no 1, 22 mai 1876; Paris, G. Decaux, 1876; rédacteur en chef M. Alfred de Lostalot; petit in-4 de 8 pages à 2 colonnes avec de nombreuses gravures. Un no 0 fr. 10 cent.

Cette illustré. Revue artistique et humouristique. Album de types et célébrités. Collection de charges et caricatures. 1re année. no I. 5 février 1876. Cette et Montpellier, 1876; in-4 de 4 pages avec 2 planches.

Paraît le 1er samedi de chaque mois. 2 fr. par trimestre; un numéro 0,15 c.

Le Conseiller des bibliophiles, publication destinée aux amateurs de livres rares et curieux et de belles éditions. Directeur: M. C. Grellot, bibliophile. 1re année, no 1, 1er avril 1876. Paris, 16, rue du Sommerard, 1876; in-8 de 16 pages.

Mensuel, un an: 20 fr.; un numéro: 1 fr. 25 c.

Exposition illustrée de Philadelphie (anglais et français), no 1, 1er avril 1876; Paris, 22, rue Vivienne, 1876; in-8 de 16 pages à 2 colonnes.

Revue bi-mensuelle. Prix, du 1er avril au 15 décembre, 25 fr.

Revue historique et archéologique du Maine. 1re année, janvier 1876. Le Mans, Pellechat, 1876; in-8 de 154 pages.

Paraît tous les deux mois. Un an: 15 fr.

La Science et l'Art, revue hebdomadaire des sciences, des belles-lettres et des arts, publiée et sténographiée, avec l'autorisation des frères Duployé. 1re année, numéro spécimen. Lyon, Vacher, 1876; in-4 de 8 pages à 2 colonnes.

Un an: 20 fr.

La Semaine des constructeurs. Architecture. Industrie du bâtiment. Génie civil. Journal illustré des travaux publics et privés, sous la direction générale de M. César Daly. Sous-directeur: M. P. Planat, architecte, 1er et 2e numéros. Paris, Ducher et Cie, 1876; in-fo de 24 pages avec gravures.

Hebdomadaire. Paris, un an: 19 fr.; départements: 22 fr.

Zigzags à la plume à travers l'art. 1re année, no 1, 30 avril 1876. Paris, 56, boulevard Haussmann, 1876; in-4 de 16 pages 2 colonnes.

Un an: 25 fr., un numéro 0,50 c.

PAUL CHÉRON.

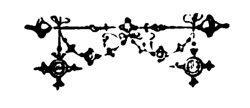


TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1876.

DIX-HUITIÈME ANNÉE. — TOME QUATORZIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Les gravures suivantes, intercalées aux pages 10, 22, 134 et 207 du présent semestre, devront être placées ainsi qu'il suit dans le tome XIII (Articles sur le Salon de 1876).

Lutte de Jacob contre l'ange, à la page 696.
Madeleine, à la page 712.
La Sulamite, à la page 709.
« *Mes Enfants* », à la page 699.

La gravure de la *Charité,* d'après André del Sarte, qui a paru dans la livraison de décembre, devra être reportée à la première livraison de 1877.

FIN DU TOME QUATORZIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et C[e], rue Saint-Benoît. — [1791]



